



Archéologies du futur : anamorphoses et utopies dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer (1964-1984)

Alexis Yannopoulos

► To cite this version:

Alexis Yannopoulos. Archéologies du futur : anamorphoses et utopies dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer (1964-1984). Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014. Français. NNT : 2014TOU20108 . tel-01140865

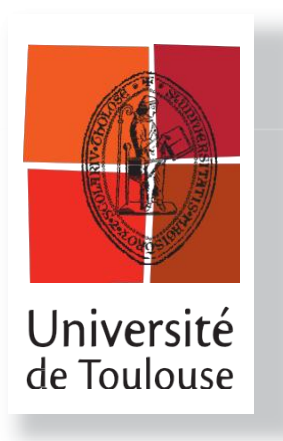
HAL Id: tel-01140865

<https://theses.hal.science/tel-01140865>

Submitted on 9 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 - Le Mirail (UT2 Jean Jaurès)

Présentée et soutenue par :

Alexis YANNOPOULOS

Le samedi 13 décembre 2014

Titre :

Archéologies du futur

Anamorphoses et utopies dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer (1964-1984)

École doctorale et discipline :

ED ALLPH@ : Études Ibéro-américaines

Unité de recherche :

IRIEC - TOULOUSE

Directrice de Thèse :

Michèle SORIANO

Rapporteurs :

Monica ZAPATA / Julio PREMAT

Autres membres du jury :

Caroline LEPAGE / Marie-Agnès PALAISI-ROBERT

Στην γιαγιά μου.

À ma grand-mère.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères s'adressent

à Michèle Soriano, qui m'a guidé avec rigueur et grande générosité tout au long de ce parcours personnel et professionnel.

à mes parents, qui m'ont soutenu du début à la fin de cette étude.

à Sophie, pour son amour sans cesse renouvelé.

à toutes les personnes qui m'ont prodigué leurs conseils et qui m'ont encouragé pendant ces quatre années (Je pense particulièrement à Thérèse, Maya et Sabrina dont les relectures ont été précieuses).

à Angélica Gorodischer, pour sa générosité, pour sa confiance ainsi que pour toutes les sensations et pensées que me suscitent ses textes.

RÉSUMÉ

Angélica Gorodischer est une écrivaine argentine contemporaine de renommée internationale. Pourtant, la période initiale de sa production littéraire, à dominante SF (Science-Fiction), demeure encore amplement méconnue. Au-delà de leur indéniable qualité littéraire, ces textes méritent ainsi d'être mis en valeur pour la réflexion qu'ils déclenchent sur les rapports sociaux de domination, sur certains paradoxes de l'action politique mais aussi sur une période particulièrement conflictuelle de l'Histoire argentine (conflits politiques et sociaux, dictatures de 1966 et de 1976).

Nous utilisons pour cela les outils d'analyse développés par la théorie sociocritique en les complétant par le recours aux études de genre et aux études sur l'utopie et la SF. Il s'agit tout d'abord de questionner la périodisation établie par la critique littéraire pour pouvoir repérer les problématiques de genre qui structurent les premières œuvres de l'écrivaine. Nous élargissons ensuite notre analyse en prenant en compte la consubstantialité des rapports sociaux et en examinant la remise en question de l'idée de nature. Enfin, nous considérons l'œuvre comme une encyclopédie ouverte et critique qui favorise l'élan utopique. Les textes invitent ainsi la personne qui lit à méditer sur les caractéristiques d'une éthique de l'ambiguïté guidant son action politique et favorisant l'équité sociale.

Mots-clefs :

Littérature argentine / Science-fiction / Sociocritique / Anamorphose / Etudes de genre / Intersectionnalité / Rapports de pouvoir / Utopie / Philosophie féministe / Éthique.

TABLE DES MATIÈRES

« Archéologies du futur : anamorphoses et utopies dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer (1964-1984) »

Introduction.....	14
I. « Trouble dans la lecture » : comment aborder l'œuvre d'Angélica Gorodischer ?	16
1.1. Les paradoxes multiples d'une œuvre de science-fiction	18
1.2. L'élucidation de l'étrangeté : première approche	28
II. Démarche méthodologique	33
2.1. Sociocritique et anamorphose : la recherche du sens dans les articulations sémiotico-idéologiques	33
2.2. Anamorphose et utopie <i>ou</i> comment le déplacement de perspective permet d'envisager un « nouveau monde »	42
2.3. Plan et corpus	50
PARTIE I. La genèse d'une œuvre féministe	57
Chapitre 1. Le déplacement de la perspective herméneutique	60
1.1. Roman réaliste féministe vs récits fantastiques non-féministes : retour sur une opposition problématique	63
1.1.1. La construction d'une double périodisation par la critique littéraire	64
1.1.2. Limites et explications de la périodisation actuelle	73
1.1.3. Archéologie du cadre herméneutique	80
1.2. La remise en question de la nomophatque littéraire	96
1.2.1. La fictionnalisation du passage à l'écriture	97
1.2.2. La recherche de la liberté dans l'écriture	106
1.2.3. L'appropriation d'un espace littéraire traditionnellement associé aux hommes	115
1.2.4. L'inscription dans une lignée de textes subversifs : la SF féministe	120

1.3. <i>Casta luna electrónica</i> : un recueil féministe ?	130
1.3.1. « En verano, a la siesta y con Martina » : le monstrueux sous l'apparence rassurante de l'ordre patriarcal	134
1.3.2. « L'abécédaire du Rif » : la construction d'un univers à soi.....	140
1.3.3. « Haber ganado el mundo entero » et « Seis días con Max » : univers dystopiques vs. coloration optimiste	149
Chapitre 2. La déconstruction des univers masculinistes	159
Introduction.....	160
2.1. La tension dystopique dans <i>Cuentos con soldados</i>	161
2.1.1. La violence naturalisée au fondement d'un monde masculiniste : « El mercader, el héroe y la pecera »	163
2.1.2. Les rêves utopiques des hommes sous le prisme de la militarisation	174
2.2. La situation singulière des hommes dans <i>Bajo las jubeas en flor</i>	181
2.2.1. <i>Bajo las jubeas en flor</i> , une œuvre inclassable ?	182
2.2.2. Parodie du discours autoritaire et émergence d'une voix périphérique dans <i>Bajo las jubeas en flor</i>	192
2.2.3. La déconstruction du genre et de la sexualité dans la prison de El Dulce Recuerdo de Las Jubeas en Flor	202
2.2.4. Discours patriarcal et métadiscours féministe : une clef d'interprétation pour les paraboles de « Bajo las jubeas en flor ».....	211
2.2.5. Quand tous nos désirs s'exaucent et débouchent sur une impasse : utopie et dystopie dans « Los embriones del violeta »	222
Premières conclusions	234
PARTIE II. La remise en question de « l'Idée de Nature »	237
Introduction.....	238
Chapitre 1. L'idéologie naturaliste au fondement des différents rapports de domination	244
Introduction.....	245
1.1. La remise en question des différents rapports de domination	248
1.1.1. Le dévoilement du caractère historique des rapports de domination dans <i>Opus Dos</i>	249
1.1.2. L'entrecroisement des rapports de domination dans <i>Opus Dos</i> et l'importance des personnages féminins.....	258
1.1.3. La reconstitution théâtrale de la domination	269
1.2. Les luttes symboliques au fondement de l'idéologie naturaliste.....	277
1.2.1. La critique de la science dans <i>Opus dos</i>	278
1.2.2. La lutte économique et politique transposée dans les discours.....	285
Chapitre 2. <i>Trafalgar</i> ou la multiplication des natures possibles.....	298

Introduction.....	299
2.1. <i>Trafalgar</i> , un rébus déstabilisant qui introduit le doute	301
2.1.1. Une œuvre à la fois très littéraire et très critique	302
2.1.2. Un livre énigmatique qui met à distance le discours masculiniste	309
2.1.3. Le processus d'apprentissage de Trafalgar Medrano	318
2.1.4. Quand l'énigme est résolue au sein du livre par un personnage féminin : Veri Halabi, déchiffreuse de textes anciens vs. le cercle des hommes	326
2.2. La parodie du masculinisme et l'émergence des personnages féminins	335
2.2.1. Trafalgar, un super-héros qui sauve des princesses en danger ?	336
2.2.2. La détermination d'un personnage féminin face à l'immobilisme social	346
2.2.3. L'apprenti de Trafalgar et la Belle qui s'échappe toute seule du château	355
Conclusion de la deuxième partie	363
PARTIE III. L'écriture utopique	368
Introduction.....	369
Chapitre 1. Une vision cinétique et non dogmatique de l'utopie	372
Introduction.....	373
1.1. La nécessité d'une démarche critique pour construire l'utopie.....	376
1.1.1. Le combat contre la pétrification	376
1.1.2. L'élan utopique face à l'éternel recommencement dans <i>Kalpa imperial</i>	383
1.1.3. Le mythe de l' « Âge d'or » peut-il servir à un monde meilleur ?	387
1.1.4. Le futur comme source de perturbation	396
1.2. Une utopie multidimensionnelle	408
1.2.1. Polyphonie et émergence de voix dissonantes.....	409
1.2.2. Le discours historique sous un prisme pacifiste et antipatriarcal.....	417
Conclusion	424
Chapitre 2. La personne lectrice face au kaléidoscope : reconstruire l'unité dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer.....	425
Introduction.....	426
2.1. L'encyclopédie de savoirs alternatifs	428
2.1.1. <i>Story suite</i> et fragmentation au sein des livres	429
2.1.2. Les passerelles entre les œuvres et la construction d'une perspective multiangulaire	435
2.1.3. La littérature comme connaissance du monde : l'œuvre d'Angélica Gorodischer comme « encyclopédie ouverte »	440
2.2. La recherche d'une unité au-delà du fragmentaire	449
2.2.1. L'éthique de l'ambiguïté	449

2.2.2. À la recherche d'un art complet.....	456
2.2.3. La nature, espace poétique de renouveau	467
Conclusion de la troisième partie.....	475
Conclusion générale	476
Bibliographie	483
Annexes	520

Introduction

Née à Buenos Aires en 1928 mais habitante de Rosario depuis toujours, Angélica Gorodischer est une écrivaine fascinante et extrêmement généreuse. Son œuvre aux multiples facettes est d'une rare complexité et témoigne d'un travail artisanal minutieux ainsi que d'une imagination et d'un humour exceptionnels. Elle est riche de plus de trente volumes et de nouveaux livres sont en cours de publication. Ayant initialement percé dans le monde littéraire de la science-fiction, l'écrivaine est aujourd'hui reconnue nationalement et internationalement¹ comme une des voix les plus originales de la littérature argentine. Particulièrement connue pour son engagement féministe et pour les problématiques de genre qui sont traitées dans ses livres, elle est également célèbre pour son œuvre de science-fiction.

Cette double reconnaissance (écrivaine féministe mais aussi écrivaine SF²) mérite d'être commentée car elle constitue un paradoxe fondamental qui nous occupera tout au long de notre travail. En effet, il est habituel de distinguer dans la production de Gorodischer les textes SF de ceux qui présentent des traits caractéristiques d'une écriture féministe. Il est ainsi étrange de constater que l'écrivaine accorde une place primordiale aux problématiques de genre dans une partie de son œuvre alors que, dans une autre partie, celles-ci seraient absentes. Comment expliquer ce paradoxe ?

Signalons tout d'abord que l'écrivaine réussit à atteindre une certaine canonisation à partir du moment où elle délaisse la science-fiction pour s'intéresser à d'autres types de formes génériques, c'est-à-dire à partir des années 80. La critique universitaire accorde généralement une plus grande valeur aux textes postérieurs à la période SF, probablement en raison du statut marginalisé de la science-fiction. La SF connaît en effet peu de reconnaissance au niveau académique bien que les travaux critiques et théoriques sur cette forme générique soient abondants. Ainsi, pour favoriser le processus de canonisation déjà rendu difficile par le caractère féministe des textes, la SF aurait été laissée de côté.

¹ Citons certaines reconnaissances récentes obtenues par l'écrivaine : nommée « Ciudadana Ilustre » de la ville de Rosario en 2007, sélectionnée pour prononcer le discours d'ouverture à la Foire internationale du livre de Buenos Aires en 2009, lauréate du prix « World Fantasy Award » pour l'ensemble de son œuvre en 2011, élue « Personalidad Destacada de la Cultura » de la ville de Buenos Aires en 2012. Elle donne régulièrement des conférences et participe à de nombreux jurys de prix littéraires. Angélica Gorodischer tient aussi une rubrique hebdomadaire dans le quotidien *Perfil*.

² Afin de faciliter la lecture et, comme il est courant dans la critique dédiée à la science-fiction, nous emploierons dorénavant l'abréviation SF : « la littérature SF » désigne ainsi « la littérature de science-fiction », les livres SF correspondent aux « livres de science-fiction », etc.

L'explication n'est pourtant pas si simple. Remarquons à ce propos que ce ne sont pas seulement les textes SF de l'écrivaine qui sont marginalisés mais, plus globalement, les premiers livres de sa production littéraire. Ainsi, des volumes comme *Cuentos con soldados* ou *Las pelucas*, publiés en 1965 et en 1968 respectivement, ont très rarement donné lieu à des études critiques. Ces livres, publiés de façon minimale³, demeurent donc amplement oubliés par la critique malgré le fait qu'ils ne sont pas à dominante SF. Ainsi, ce ne sont pas seulement les livres SF de l'écrivaine argentine qui sont mis à l'écart par la critique universitaire mais, plus globalement, l'ensemble de sa production initiale.

L'oubli dans lequel sont plongés ces livres nous a ainsi poussé à nous intéresser plus globalement aux débuts d'une écrivaine aujourd'hui célèbre mais dont les premières publications demeurent largement méconnues. Ces livres seraient-il donc de moindre qualité par rapport à ceux qui ont été écrits postérieurement ? Seraient-ils d'ailleurs « moins » féministes que les autres ? Convaincu du contraire, l'idée motrice de ce travail a alors vu le jour. Il s'agissait alors de mettre en œuvre des outils d'analyse permettant d'élucider le voile d'opacité planant sur les premières œuvres de l'écrivaine argentine. En effet, signalons dès maintenant que la production initiale de Gorodischer se caractérise par une forte hybridité et une forte complexité qui obstruent l'accès à ces livres, un accès d'autant plus difficile en raison de l'éloignement historique.

Avant de présenter notre démarche méthodologique, il s'agit ainsi avant tout d'explicitier la sensation de trouble que provoque la lecture des premiers livres d'Angélica Gorodischer. Nous verrons en premier lieu que ce trouble est fondamentalement lié au caractère science-fictionnel des œuvres mais aussi à la subversion des codes habituels de représentation de la réalité : il demande à être surmonté grâce aux outils théoriques développés par la critique SF. Afin de préciser les différents procédés littéraires responsables de ce trouble, nous examinerons ensuite un texte paradigmatique de la production littéraire SF d'Angélica Gorodischer, « Las máquinas infernales » (1991 : 113-140)⁴.

Dans la deuxième partie de cette introduction, nous déterminerons les raisons qui nous ont poussé à utiliser dans notre démarche les outils développés par la sociocritique, les études de genre ainsi que les études sur l'utopie. Nous spécifierons enfin les grandes lignes de notre travail ainsi que les livres que nous avons retenus pour former notre corpus.

³ Selon des informations communiquées par l'écrivaine, *Cuentos con soldados* fut publié en 500 exemplaires alors que *Las pelucas* connut une diffusion de 1.500 exemplaires.

⁴ Précisons que, lorsque nous citerons des œuvres de Gorodischer, nous emploierons le protocole de référencement utilisé par la *Modern Language Association* : < <http://www.mla.org/style>>. Nous renvoyons à la bibliographie des œuvres d'Angélica Gorodischer située en fin de volume (*Infra*, p. 484-485).

I. « Trouble dans la lecture » : comment aborder l'œuvre d'Angélica Gorodischer ?

Dans un article publié en 1992 dans la revue *Confluencia*, Angélica Gorodischer évoque de la façon suivante la particularité de certaines œuvres classiques réputées difficiles d'accès mais qui éveillent également une fascination irrésistible :

¿Quién se acerca a un Góngora, a un Quevedo, a un Cervantes, a un Borges? Eh, son difíciles, son aburridos. Hemos perdido el placer de la búsqueda. En una civilización de lo efímero el *best seller* es el gran anestésico que ya ni siquiera se lee: se mira una perversa estupidez por televisión. En Borges, uno de los placeres de la lectura es la lectura misma: la de los cuentos como peripecia, como *mythos*, la de los poemas como música. Y el otro enorme placer es el de desentrañar los caminos hacia el misterio. Las claves.⁵

Cette affirmation, qui est caractéristique du franc-parler et de l'humour de l'écrivaine argentine, met l'accent sur un des plaisirs fondamentaux qu'éprouve la personne qui lit⁶ : se laisser emporter par le son des mots et percer progressivement les secrets qui y sont contenus. Le point de départ de cette recherche est dans une certaine mesure similaire puisqu'il remonte à la lecture captivante, il y a quelques années, des livres SF d'une écrivaine qui nous était jusqu'alors parfaitement inconnue. Son œuvre, complexe et exigeante, nous escorta dans la découverte d'une littérature peu lue et assez rarement étudiée, la science-fiction. Nous avons ainsi été plongé au sein d'un univers dont nous apercevions au fur et à mesure de nos lectures la valeur insoupçonnée : Ray Bradbury, Isaac Asimov, Alfred Elton Van Vogt, Ursula Le Guin, Philip K. Dick, Stanislaw Lem, Joanna Russ ou Élisabeth Vonarburg nous emmenèrent vers autant de mondes nouveaux, attisant notre imaginaire de façon inespérée.

Toutefois, malgré l'intense plaisir que nous procuraient les textes d'Angélica Gorodischer, il demeurait un sentiment de malaise inhabituel : non seulement nous nous retrouvions face à des univers très différents du nôtre mais, de plus, de nombreux traits d'écriture provoquaient en nous une certaine impression de gêne. Afin d'éclaircir le trouble qui perturbait la lecture de cette œuvre pourtant passionnante, nous avons donc cherché à savoir les raisons pour lesquelles nous ressentions cette sensation paradoxale.

⁵ Angélica Gorodischer, « Borges y los judíos », *Confluencia*, vol. 8, n° 1, Octobre 1992, p. 10.

⁶ Afin d'éviter l'utilisation du terme lecteur, qui représente certes le neutre mais qui présuppose aussi que le lecteur est de genre masculin, nous utiliserons l'expression utilisée par Angélica Gorodischer elle-même : « la personne qui lit » (en espagnol, « quien lee »). Nous prions la personne qui lit d'excuser la lourdeur que peut parfois entraîner cette utilisation.

Afin de commencer notre étude, il s'agit donc tout d'abord d'exposer de façon synthétique les caractéristiques fondamentales du phénomène de perturbation entraîné par la lecture des œuvres de l'écrivaine argentine. Nous considérerons dans un premier temps que celui-ci est dû à la nature même du texte de science-fiction et à la dynamique de production de sens qui lui est associée. Dans un deuxième temps, nous analyserons un texte paradigmatique de la production d'Angélica Gorodischer, « Las máquinas infernales » (1991 : 113-140), afin de mettre en évidence que l'impression de gêne est également due à la perturbation des codes habituels de représentation de ce que nous appelons « réalité ».

« La SF est un oxymore porté à son comble, une irréalité réaliste décrivant les actions de non-humains devenus humains dans des mondes différents mais pareils au nôtre, et ainsi de suite »
Darko Suvin

1.1. Les paradoxes multiples d'une œuvre de science-fiction

À l'heure d'aborder certains des textes d'Angélica Gorodischer qui sont à dominante SF, il s'agit d'exposer les traits fondamentaux de cette forme générique. La singularité des œuvres de science-fiction a intéressé de nombreux·ses écrivain·es⁷ et critiques. Elle a notamment suscité l'intérêt d'un grand adepte des textes dits de paralittérature, Jorge Luis Borges. Dans son fameux prologue de 1954 aux *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury, celui-ci met ainsi l'accent sur le phénomène fondamentalement étrange qui est au cœur de la littérature de science-fiction :

¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me llenen de terror y de soledad? ¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima? Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo fantástico o a lo real, a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a una invasión de Marte.⁸

Dans cet extrait, le paradoxe suivant est mis en évidence : comment se fait-il qu'un texte qui décrit un monde et des situations aussi éloignés de notre réalité quotidienne – et, très souvent, de nos habitudes littéraires – puisse nous toucher aussi puissamment et de façon aussi personnelle ? Borges répond à cette question en évoquant le plaisir de la lecture qui

⁷ Il existe de nombreux procédés typographiques pour éviter d'accorder systématiquement au masculin les pluriels désignant des personnes (En français : utilisation du tiret, du point, de la parenthèse ou du *slash* ; en espagnol : utilisation du X ou du @). En suivant les travaux de Julie Abbou et de Nicole Pradalier, nous avons préféré l'utilisation du *point d'altérité*, qui nous semblait le plus significatif, le plus flexible et le moins dérangent pour la lecture. Le *point d'altérité* (ou « point surélevé ») désigne selon Nicole Pradalier une stratégie qui utilise « un signe non hiérarchisant pour signaler la virtualité de l'accord au féminin chaque fois qu'il est question d'humain » (« Point d'altérité », in *Actes du 35e Colloque international de linguistique fonctionnelle*, Brno, Association internationale de linguistique fonctionnelle [en cours de publication]). Voir, également, sur le site de la Délégation générale à la langue française et aux langues de France : Julie Abbou, « Pratiques graphiques du genre », *Langues et cité*, bulletin de l'Observatoire des pratiques linguistiques, n° 24, Octobre 2013. <http://www.dglflf.culture.gouv.fr/publications/LC_24_feminin-masculin.pdf>

⁸ Jorge Luis Borges, « Prólogo a las *Crónicas Marcianas* », *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998, p. 35, je souligne (Pour la publication originale : « Prólogo », in Ray Bradbury, *Crónicas marcianas*, Buenos Aires, Minotauro, 1954).

stimule profondément l'imaginaire mais qui peut aussi donner naissance à une profonde méditation métaphysique. L'auteur argentin rejoint ainsi les remarques concomitantes d'un des premiers commentateurs du genre, l'auteur nord-américain Damon Knight, qui insiste lui aussi sur le caractère unique du *sense of wonder* produit par la SF : « une ouverture totale des horizons de la pensée »⁹.

Ces éloges insistent donc sur la spécificité des œuvres SF qui est d'exploiter à l'extrême le caractère fictionnel de la littérature et d'accorder la plus haute valeur au plaisir d'imaginer des univers à la fois parfaitement étrangers et profondément personnels. D'une certaine façon, les commentaires de ces auteurs préfigurent les travaux en sémiotique qui verront le jour à partir des années 70¹⁰ et qui se sont précisément donné comme mission d'analyser les spécificités de la *semiosis* déclenchée lors de la lecture : quels sont les processus de production de sens dans un texte science-fictionnel ? D'où provient le plaisir particulier de la lecture ? Quels processus mentaux interviennent dans la création de cet univers fictionnel *a priori* si différent du nôtre ?

Afin de répondre à ces questions, le chercheur canadien d'origine croate Darko Suvin fut ainsi un des premiers critiques à élaborer une théorie sur le fonctionnement sémiotique propre à la forme générique de la SF. La théorie de Suvin repose sur le concept du *novum*, qui désigne l'apparition d'une infraction aux lois familières à la personne qui lit et qui demande de sa part un effort de « distanciation cognitive » (*cognitive estrangement*). Ce processus de « distanciation cognitive » permet de distinguer la science-fiction tant de la littérature dite réaliste (L'effet de « distanciation ») que du récit mythologique, fantastique ou merveilleux (le terme « cognitif » renvoie à l'acceptation logique ou scientifique de l'étrangeté)¹¹. En ce sens, la SF est une littérature fondamentalement axée sur la réception et

⁹ « [Some widening of the mind's horizons] » (Damon Knight, *In Search of Wonder*, Chicago, Advent, 1968 [1956], p. 13, je traduis).

¹⁰ L'article de Marc Angenot, paru dans la prestigieuse revue fondée par Gérard Genette et Tzvetan Todorov (*Poétique*), marque en France un premier tournant dans la reconnaissance académique de cette paralittérature : Marc Angenot, « Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science fiction », *Poétique*, n° 33, 1978, p. 74-89. L'étude des processus sémiotiques à l'œuvre dans la SF s'est notamment développée dans le domaine francophone (en particulier au Canada) ; le champ des *SF studies* dans les universités nord-américaines, a été amplement favorisé par l'émergence et la diffusion de plus en plus importante des *cultural studies*.

¹¹ Cf., Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction: études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 12-20. Ce livre est généralement considéré comme le premier ouvrage théorique majeur sur la science-fiction. Fondé sur les études littéraires, il prend également en compte des considérations sociologiques et philosophiques variées, ce qui le différencie des nombreuses études produites par des auteurs, critiques ou éditeurs de science-fiction, intéressés plutôt par une approche thématique ou historique du genre. Signalons que la traduction française sortit deux ans avant la publication définitive du texte anglais aux presses de la prestigieuse université de Yale (Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1979). Suvin, lui-même professeur à l'université Mc Gill de Montréal, fut également rédacteur de la revue *Science fiction studies*, qui voit le jour en 1973 et qui est publiée depuis de façon

la façon dont la personne qui lit envisage et justifie les étrangetés contenues dans l'œuvre littéraire.

Plus récemment, Richard Saint-Gelais propose d'ailleurs de nommer *activité xéno-encyclopédique*¹² l'ensemble des opérations mentales consistant à construire un système de références intégrant les étrangetés au sein d'un univers rendu cohérent. Ainsi, la personne qui lit enrichit progressivement sa xéno-encyclopédie, en déchiffrant au fur et à mesure les altérités énigmatiques rencontrées dans le récit et en émettant des hypothèses de plus en plus précises sur l'univers décrit. Rappelons d'ailleurs que le récit facilite souvent le déclenchement et l'enrichissement de l'activité xéno-encyclopédique en proposant expressément des explications aux étrangetés, grâce à des « procédés stylistiques et narratifs destinés à poser les conditions de possibilité de [leur] compréhension »¹³.

Si ces procédés peuvent être nombreux et clairement explicites, Saint-Gelais signale néanmoins une tendance globale inverse qui consiste à effacer ou à dissimuler les « segments didactiques », un phénomène pouvant s'expliquer de deux façons différentes : d'une part, de nombreux·ses lecteurs et lectrices sont de moins en moins demandeurs d'explications scientifiques¹⁴ ; d'autre part, la littérature SF porte de plus en plus d'attention au *sense of reading*, qui désigne le plaisir pris par la personne qui lit à construire l'apparence de l'univers diégétique à partir de données dévoilées au fur et à mesure de la lecture ou à partir d'indices peu visibles voire inexistantes. Signalons ici que ce plaisir de la lecture est assez similaire à celui que l'on éprouve lorsque, dans un récit policier, nous cherchons à solutionner une énigme ou à trouver l'assassin à partir de certains détails *a priori* peu importants. Quoi qu'il en soit, Richard Saint-Gelais établit de la façon suivante la différence entre *sense of wonder* et *sense of reading* :

ininterrompue par l'université de Depauw (De nombreux numéros épuisés sont aujourd'hui disponibles en ligne : < <http://www.depauw.edu/sfs>>).

¹² Richard Saint-Gelais, *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Éd. Nota Bene, Québec, 1999. Le terme xéno-encyclopédie fait référence aux travaux d'Umberto Eco (Cf. : Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1990).

¹³ Irène Langlet, *La science-fiction : lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, A. Colin, 2006, p. 12. L'ouvrage de Langlet constitue une aide extrêmement précieuse pour l'analyse et la reconnaissance des « mécanismes science-fictionnels ». Il présente tout d'abord de façon synthétique les principaux concepts développés au sein des études SF et, dans un deuxième temps, relève une série de procédés formels utilisés de façon récurrente dans les textes de science-fiction.

¹⁴ Ce phénomène s'explique de plusieurs façons. D'une part, le développement technologique a rendu caduque la nécessité de segments didactiques pour certains thèmes classiques de la SF comme, par exemple, le voyage dans l'espace. D'autre part, la présence d'un réseau hypertextuel de plus en plus important où la personne peut puiser des explications rend celles-ci de moins en moins nécessaires (la recherche de ces explications dans d'autres livres pouvant même constituer un jeu de pistes apprécié par les personnes habituées à lire de la SF). Enfin, la composition socio-économique du lectorat a considérablement évolué : celui-ci, qui était principalement composé de lecteurs masculins blancs de classe moyenne, a connu une diversification à partir des années 50.

Le monde fictif a un statut paradoxal. D'une part, en ce qu'il est présupposé par le texte, il existe en quelque sorte déjà, attendant que le lecteur en découvre progressivement les caractéristiques. D'autre part, il n'est qu'un tissu de signes [...] : un texte. Il est bien entendu que l'accent pourra être mis soit sur l'un soit sur l'autre de ces pôles ; de manière très générale, on observe que la SF est lentement passée du premier, en misant sur *un sense of wonder* généré par le seul contenu, au second, en multipliant les dispositifs qui font des premiers pas du lecteur l'exploration patiente d'un labyrinthe encyclopédique : le *sense of wonder* s'accompagne alors d'un *sense of reading* parfois assez intense.¹⁵

Si la participation de la personne qui lit est largement sollicitée dans les œuvres SF, elle l'est donc encore davantage dans celles qui privilégient le *sense of reading*. Ces remarques sont particulièrement intéressantes en ce qui concerne l'œuvre d'Angélica Gorodischer. En effet, celle-ci fournit très rarement des explications pour les étrangetés rencontrées lors de la lecture et, pour construire la cohérence de l'univers diégétique, nous sommes obligées d'avoir recours à des connaissances déjà acquises par ailleurs. Dans le cas contraire, le processus de production de sens s'arrête à un stade incomplet et la signification demeure diffuse. L'impression d'étrangeté ressentie lors de la lecture de l'écrivaine argentine trouve alors une première explication : un lecteur ou une lectrice inattentif·ve qui n'accorderait pas d'importance au *sense of reading* se sentirait perdu·e.

Par ailleurs, signalons que la transformation formelle et esthétique de la science-fiction que Saint-Gelais met en évidence dans l'extrait ci-dessus se retrouve également dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer. De façon générale, cette évolution peut être datée à partir de la fin des années 50 dans la plupart des œuvres SF et, en particulier, dans celles que la critique a rassemblées sous la dénomination *New Wave*¹⁶ : un processus plus global de rénovation qui a notamment eu lieu sous l'impulsion de la revue *The Magazine of Fantasy & Science Fiction* (dirigée par l'écrivain Michael Moorcock), mais aussi grâce à l'œuvre d'éditrices audacieuses comme Judith Merril¹⁷ et Cele Goldsmith¹⁸. Les œuvres de la *New Wave*, qui se caractérisent

¹⁵ Saint-Gelais, *ibid.*, p. 225 (Cité par Langlet, *ibid.*, p. 71).

¹⁶ Cf., Jacques Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne : 1911-1984*, Paris, R. Laffont, 1984. Remarquons que, en règle générale, les noms habituellement cités sont essentiellement masculins : Ursula K. Le Guin fait figure d'exception parmi les auteurs les plus cités comme Philip K. Dick, J. G. Ballard, Stanislaw Lem, Christopher Priest, Samuel R. Delany, Roger Zelazny, etc. Signalons également qu'un auteur classique comme Isaac Asimov a progressivement évolué d'une SF inspirée par les sciences exactes vers une écriture plutôt marquée par l'aspect sociologique et la satire sociale. Comme l'affirme Fredric Jameson : « Si, chez Asimov, la "dominante sociologique", le domaine de la satire sociale, est [tout d'abord] subordonnée à la "dominante scientifique", elle sortira progressivement de son statut subalterne pendant la période suivante [à partir des années 60]. » (Fredric Jameson, *Archéologies du futur, Tome I. Le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2007, p. 171).

¹⁷ Merril a édité entre 1954 et 1968 de très nombreuses anthologies, faisant la promotion des auteurs et autrices de la *New Wave*. Cf. : <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/merril_judith>

souvent par des techniques narratives expérimentales et des histoires privilégiant l'aspect anthropologique et métaphysique de la science-fiction, sont d'ailleurs celles pour lesquelles Angélica Gorodischer a exprimé sa préférence. Nous pouvons observer cette opinion exprimée de façon humoristique mais catégorique dans un entretien accordé en 1977 à l'éditeur Jorge A. Sánchez :

No me importa un pito lo que le pasa a la nave que va a la galaxia desconocida, ni cómo funciona ni de qué tamaño es, pero sí me importa (y eso que es un autor que no me interesa) un cuento como « Catorce a Centauro » [sic] donde corre la angustia de la nada porque finalmente todo era una gran mistificación. Y me interesan los tipos que se dirigen a lo absurdo, a lo monstruoso, al sueño, al mito, como Lafferty, como Úrsula Le Guin, como Nathalie Henneberg, como Philip Dick, la gente que trabaja con los grandes frisos que le sirven de pretexto al hombre para seguir peleando por vivir, como por ejemplo Zelazny. Zelazny me deslumbra cuando provoca esas galerías de dioses. Toda la CF de tipo Campbell, a mí no me interesa, y no sólo no me interesa sino que me aburre soberanamente.¹⁹

C'est ainsi le caractère « absurde » ou « monstrueux » qui intéresse l'écrivaine argentine et que les auteurs et autrices cités ont contribué à explorer et à mettre en valeur. En effet, l'exploration de cet aspect étrange permet une réflexion sur des thèmes relevant de la métaphysique comme les limites de l'humain et sa place dans l'univers, la nature et les paradoxes du temps, les phénomènes scientifiques inhabituels, etc.

Toutefois, au de-là de cet aspect métaphysique, il existe aussi un aspect très prononcé de critique sociale dans de nombreuses œuvres SF de la *New Wave*, qui peuvent ainsi être lues comme des métaphores ayant trait à des problématiques conflictuelles de nos propres sociétés. D'ailleurs, il n'est pas surprenant que les études sur la SF aient souvent privilégié cet aspect pour valoriser ce type de littérature. Précisons à ce point qu'il existe trois approches critiques principales : la critique SF poststructuraliste, inspirée par les travaux de Samuel R. Delany à la fin des années 60 ; la critique SF marxiste, associée avec Darko Suvin et les fondateurs de

¹⁸ Rédactrice en chef des magazines *Fantastic* et *Amazing Stories* entre 1958 et 1965, elle favorisa la dimension littéraire et expérimentale des textes SF et fut la première à publier des écrivain-es comme John Graham Ballard, Roger Zelazny ou Ursula Kroeber Le Guin. Source : <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/goldsmith_cele> Elle fut nommée plus de dix fois au prix Hugo mais ne le reçut qu'en 1962.

¹⁹ Jorge A. Sánchez, « Reportaje a la autora », *Casta luna electrónica*, Buenos Aires, Andrómeda, 1977, p. 160. L'écrivaine fait référence à la nouvelle « Treize pour le centaure » (John Graham Ballard, « Thirteen to Centaurus », *Amazing Stories*, vol. 36, n° 4, Avril 1962). Comme nous pouvons l'observer dans cette citation, le retournement final qui s'opère dans cette nouvelle est une technique appréciée par Gorodischer et sur laquelle nous aurons amplement l'occasion de revenir. Remarquons d'ailleurs que, par rapport aux listes habituelles d'auteurs masculins, cette affirmation catégorique de l'autrice inclut une deuxième écrivaine (Nathalie Henneberg) et que, plus loin dans l'entretien, Joanna Russ est également citée, signalant que la *New Wave* a aussi inclus de nombreuses écrivaines, souvent oubliées dans les anthologies SF.

la revue *Science Fiction Studies*, qui voit le jour au début des années 70 ; la critique SF féministe, qui fut initialement élaborée par Joanna Russ, également à partir des années 70. Les trois approches sont différentes mais, comme le signale Lisa Laszek²⁰, elles partagent néanmoins une similitude fondamentale : elles accordent une importance marquée à des « problématisations critiques et sophistiquées » de la société pouvant générer « une théorie politique et culturelle » pertinente.

En effet, les œuvres SF contiennent souvent une critique sociale (proposant même parfois des devenirs alternatifs) et sont donc empreintes d'un caractère fortement politique que nous ne saurions négliger. Bien qu'elle n'ait presque jamais affiché explicitement un quelconque engagement au sein de ses fictions, Angélica Gorodischer a affirmé à plusieurs reprises qu'elle est fortement consciente que la littérature est aussi une affaire d'idéologie²¹. Cette opinion devient d'ailleurs fortament visible quand l'écrivaine revendique le caractère « réaliste » de la littérature fantastique, ce qui peut initialement paraître comme doublement contradictoire. L'autrice explique elle-même ce paradoxe dans une lettre qu'elle envoie à Marcial Souto, qui était à ce moment directeur de la revue de science-fiction argentine *El péndulo*. Dans cette lettre, Angélica Gorodischer signale que, quand elle fut invitée à donner un cycle de conférences aux États-Unis, les débats portaient très souvent sur le fait que la SF constituait le meilleur moyen de décrire la réalité de l'Amérique latine. L'écrivaine commente cette faculté surprenante de la façon suivante :

A mí, francamente, eso no me llama la atención para nada. Yo sé desde hace mucho que no hay narrativa más realista que la narrativa fantástica. La narrativa realista me suena a resignación, a protección del *statu quo*, a señor sentado tranquilamente en un *bergère* en su departamento con calefacción, diciendo « ¡qué barbaridá! » cuando lee en el diario que hay gente que se muere de frío y críos que no aprenden la regla de tres porque de proteínas y vitaminas nones de nones. Después la comida está servida y el señor cierra el diario y va al comedor y come dos platos y postre y un café y piensa que tiene que empezar a hacer ejercicio porque está muy gordo y le cuenta a la mujer lo que leyó y los dos dicen « pero qué barbaridá ». La narrativa fantástica me suena a alguien (puede ser un señor en una *bergère*; la cosa funciona igual) leyendo *Los desposeídos* y no pudiendo dormir bien esa noche ni las noches siguientes. Ese alguien no dice qué barbaridá. Probablemente no dice un

²⁰ « Taken together, poststructuralist and Marxist approaches demonstrate both how the formal properties of the genre lend themselves to sophisticated critical inquiry and how individual texts can instantiate political and cultural theory » (Lisa Yaszek, « Cultural History », in Mark Bould, Andrew Butler, Adam Roberts et Sherryl Vint (éds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, London / New York, Routledge, 2009, p. 199, je traduis). Yaszek complète plus loin son analyse en soulignant l'apport supplémentaire de la critique SF féministe, en ce sens qu'elle permet de visibiliser un discours passé sous silence. C'est cette approche que nous privilégierons tout au long de notre étude.

²¹ Cf., par exemple : « entretien avec Angélica Gorodischer », *infra*, p. 528.

corno, se queda calladito, pero piensa. Lo que haga después, es cosa suya. Pero piensa. Vos sabés que pocas actividades son tan peligrosas como ésa de ponerse a pensar. Y si alguien no lo sabe, que vaya y se lo pregunte a algún general de la nación. Terminemos este párrafo diciendo que nada más cierto que aquel grito del 68: Seamos realistas, pidamos lo imposible. La imaginación al poder tampoco vendría mal.²²

Ces affirmations sont intéressantes à bien des égards. Elles montrent tout d'abord l'influence des mouvements de contre-culture des années 60 et 70, symbolisés ici par le « cri de mai 68 », c'est-à-dire un slogan qui accorde un rôle crucial à l'imagination et efface le caractère « impossible » d'un monde différent. Sur le plan littéraire et politique, elle signale l'intérêt qu'ont pu susciter des œuvres comme *Les Dépossédés*²³ d'Ursula Le Guin. La lecture de ce livre provoque un éveil de l'esprit et des sens qui est décrit avec beaucoup d'humour dans l'extrait ci-dessus. En effet, le récit science-fictionnel se différencie du récit réaliste puisqu'il fait non seulement référence à une société donnée en critiquant ses défauts mais crée en outre un contraste violent avec la position de la personne qui lit, entraînant une véritable perturbation de ses repères habituels. Comme dans le prologue de Borges que nous avons évoqué plus haut, l'angoisse nocturne²⁴ ressentie par la personne qui lit est reprise par Gorodischer pour illustrer la sensation ressentie lors de la lecture d'une œuvre SF. Cependant, ce sentiment d'angoisse ne se limite pas au domaine de l'individuel mais est provoqué par une réflexion de nature profondément sociale et politique. Cette perturbation constitue ainsi un deuxième facteur pouvant expliquer l'impression étrange ressentie lors de la lecture des textes de Gorodischer, puisqu'un trouble est instauré quant à la légitimité de nos propres constructions sociales.

Toutefois, au-delà de la valeur politique que peuvent revêtir les œuvres de SF, c'est le contraste avec le « récit réaliste » qui doit faire ici l'objet d'un court développement. Le débat

²² Angelica Gorodischer, « Carta de Angélica Gorodischer a Marcial Souto, director de la revista Minotauro », in Augusto Uribe (éd.), *Latinoamérica fantástica*, Barcelona, Ultramar, 1985, p. 192. Une opinion similaire s'exprime dans un entretien publié dans la revue de Marcial Souto : « Para mí la literatura fantástica es básicamente libertad. Creo que la narrativa fantástica es uno de los géneros más realistas que existen. Porque lo único que hace el narrador de literatura fantástica es hipertrofiar o extrapolar un pedazo de la realidad que tiene al lado todos los días » (Diana Bellesi, Mirta Rosenberg, « Entrevista a Angélica Gorodischer », *El Péndulo*, N° 10, Novembre 1982, p. 43).

²³ Ce livre décrit le fonctionnement d'une société libertaire où les rôles sont répartis de manière égalitaire et où les rapports de domination liés au genre ou à d'autres variables, telle la classe ou la couleur de peau, ont été éradiqués. Le livre d'Ursula Le Guin présente néanmoins un caractère fortement ambigu puisque cette société anarchiste est rapidement tombée dans un état sclérosé et présente de fortes dérives totalitaires. C'est bien le sens du sous-titre de l'œuvre : Ursula K. Le Guin, *The dispossessed: an ambiguous Utopia*, New York, Harper & Row, 1974.

²⁴ « Hacia 1909 leí, con fascinada angustia, en el crepúsculo de una casa grande que ya no existe, *Los primeros hombres en la Luna*, de Wells. Por virtud de estas *Crónicas*, de concepción y ejecución muy diversa, me ha sido dado revivir, en los últimos días del otoño de 1954, aquellos *deleitables terrores*. » (Borges, *op. cit.*, p. 36, je souligne).

entre réalisme et littérature « non-réaliste » n'est certainement pas nouveau. De grands auteurs hispano-américains comme García Márquez ont d'ailleurs revendiqué la capacité de la littérature fantastique à saisir des phénomènes difficilement exprimés par une écriture réaliste. En 1982, lors de son discours d'acceptation du prix Nobel, García Márquez insiste par exemple sur le fait que les procédés traditionnels de la littérature étaient ne suffisaient pas pour décrire les phénomènes historiques, sociaux et politiques du continent : « El desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida »²⁵.

Par ailleurs, le débat est également très ancien au sein de la théorie littéraire. Il semblerait toutefois qu'il se soit cristallisé autour de certaines figures majeures. La figure de proue de la défense du réalisme, le théoricien hongrois Gheorg Lukács²⁶, exprimait ainsi sa préférence pour l'œuvre des grands auteurs réalistes du XIX^e siècle, en particulier celle d'Honoré de Balzac²⁷. Lukács défend que l'œuvre d'art doit offrir une vision unitaire et totalisante qui s'achève grâce à une organisation sans faille de l'univers décrit et une maîtrise parfaite de la trame narrative. Ces caractéristiques s'opposent toutefois fortement à celles que privilégient deux de ses opposants majeurs : Walter Benjamin et Berthold Brecht. C'est cette vision que nous devons prendre en compte pour appréhender correctement l'œuvre d'Angélica Gorodischer. Signalons dès maintenant que, bien que ces penseurs aient fortement critiqué la vision réaliste, leur préférence ne s'affiche pas véritablement pour un type de littérature fantastique mais plutôt pour une vision plus libre de l'art et plus axée sur les sensations qui se dégagent de la lecture.

Pour Brecht, la littérature est considérée au delà d'une question de style ou de forme, elle correspond plutôt à un art qui s'intéresse au fonctionnement de la société et aux évolutions historiques : par la magie de la fiction, l'art peut dévoiler le masque de l'idéologie dominante. Pour que ce dévoilement se réalise, il est néanmoins nécessaire de déplacer son point de vue et d'adopter celui du groupe dominé, un phénomène rendu possible notamment grâce à la mise à distance, c'est-à-dire par des procédés qui mettent en évidence le caractère artificiel de la représentation réaliste²⁸. L'idée de distanciation a notamment inspiré la théorie

²⁵ Gabriel García Márquez, « La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del premio Nobel ante la Academia sueca », *El coronel no tiene quien le escriba ; Cien años de soledad*, Caracas, Ayacucho, 1989, p. 325. Une version accompagnée d'un enregistrement sonore du discours est disponible sur la page web de l'Académie suédoise : <http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1496>

²⁶ L'œuvre magistrale de Lukács est : Georg Lukács, *The Historical novel*, London, Merlin Press, 1962.

²⁷ Cette position fut amplement reprise par une grande partie de la critique et le récit réaliste occupe, probablement encore aujourd'hui, une place prédominante au sein de l'académie mais aussi parmi les écrivains qui développent un aspect politique dans leur production littéraire.

²⁸ Une distanciation qui explique l'importance des techniques métathéâtrales dans l'œuvre de Brecht.

de Suvin que nous avons évoquée précédemment et, en cela, elle s'avère cruciale pour comprendre le fonctionnement d'une œuvre SF ainsi que l'importance du rôle de la personne qui lit. Mais elle permet aussi de préfigurer notre position analytique car la notion de déplacement de perspective qui est impliquée par la « distanciation brechtienne » nous intéressera tout au long de ce travail.

Enfin, selon Benjamin, l'art est considéré comme une pratique sociale, une activité qui entre en rapport avec les autres formes d'activité sociale. Pour ce penseur, la vie contemporaine est fortement fragmentée et remplie de sensations discontinues, comme nous pouvons l'observer dans le passage de la peinture traditionnelle au cinéma, qui modifie constamment les sensations du spectateur. Ainsi, la discontinuité, la fragmentation, les techniques de collage ou la transgression entre les frontières des formes littéraires constituent pour lui des caractéristiques essentielles de la production artistique contemporaine.

Benjamin et Brecht vont donc plutôt s'intéresser aux œuvres de l'avant-garde du début du XX^e siècle qui remettent en question les codes de représentation inhérents au grand récit réaliste. En littérature, il s'agira en particulier des œuvres que la critique anglo-saxonne a réunies sous le nom de « modernisme » : celles de Marcel Proust, James Joyce ou Virginia Woolf. Comme nous allons le constater au cours de notre étude, la conception de l'art partagée par ces écrivain·es l'est également par Angélica Gorodischer, au moins sur certains aspects. Ainsi, il nous semble que, au-delà de l'opposition entre littérature réaliste et littérature fantastique, il existe également un contraste entre deux façons de concevoir la littérature. D'une part, une façon ordonnée d'agencer le récit et une écriture qui respecte certaines règles comme la linéarité temporelle, l'objectivité et la relation de cause à effet. D'autre part, une façon plus libre et plus subjective d'envisager le récit et ses cadres fondamentaux : le temps, l'espace, les personnages, la trame narrative, etc.²⁹

Afin de préciser le cadre global dans lequel s'inscrit l'œuvre d'Angélica Gorodischer, il convient de préciser que de nombreux livres du XX^e siècle, et plus particulièrement en Amérique Latine à partir des années 60, privilégient non seulement une combinaison entre réalisme et fantastique *mais aussi* une hybridation entre la narration classique et des formes plus avant-gardistes (la plupart des œuvres des auteurs du *boom* latino-américain sont en cela révélatrices).

²⁹ Signalons d'ailleurs que la fameuse étude narratologique de Gérard Genette, « Discours du récit », met en relief la série de retournements qu'effectue Marcel Proust par rapport à la narration réaliste (par exemple, l'utilisation de l'imparfait pour décrire des scènes) : Gérard Genette, « Discours du récit. Essai de méthode. », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 65-273.

Le caractère doublement hybride de ces fictions mérite ici d'être souligné. En effet, il se transpose de façon extrême dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer : d'une part, les univers de ses œuvres sont fabuleusement éloignés de notre monde mais ils sont aussi caractérisés par une tension qui pousse à expliquer de façon rationnelle les événements décrits³⁰. D'autre part, les récits de l'écrivaine argentine s'éloignent aussi de façon marquée des techniques de narration dites conventionnelles. Tout comme de nombreux livres de l'époque où elle commence à écrire (les années 60), son écriture témoigne en effet d'un fort intérêt pour les expérimentations formelles.

Aussi, l'hybridité extrême des textes d'Angélica Gorodischer a-t-elle pu rendre sa production difficilement saisissable par les lecteurs et les lectrices de son époque. Comme nous le verrons plus loin, ces derniers y ont d'ailleurs souvent vu la marque d'une écriture confuse et, parfois, défectueuse. Ce voile d'opacité va nous intéresser tout au long de notre étude ; avant d'exposer les problématiques fondamentales de notre raisonnement, il s'agit toutefois d'exposer de façon synthétique les caractéristiques fondamentales de ce trouble à travers l'analyse d'un texte paradigmatique de la production SF de Gorodischer : « Las máquinas infernales », contenu dans le recueil *Las Repúblicas*.

³⁰ Il s'agit de la tension impliquée dans le terme « science » du binôme science-fiction : malgré les étrangetés extrêmes, celles-ci donnent lieu à une explication logique et rationnelle.

1.2. L'élucidation de l'étrangeté : première approche

Face à un texte complexe qui demande un puissant effort de distanciation cognitive ainsi qu'une prise en compte du caractère formellement avant-gardiste de l'organisation du récit, nous pouvons tout d'abord être dérouté à la lecture des textes d'Angélica Gorodischer. Pourtant, ils ne manquent pas aussi de susciter une certaine curiosité qui nous stimule et qui nous pousse à aller constamment de l'avant. D'une certaine façon, nous éprouvons un sentiment similaire à celui que décrit l'écrivaine à propos de l'œuvre de Borges :

Borges goza de una inmerecida fama de autor de *textos oscuros, críticos, difíciles*. No sé de dónde salen esas cosas: quizá de la cantidad enorme de estudios, ensayos, interpretaciones que se han escrito en torno a su obra. Y sin embargo *nada hay más transparente, más claro, más fácil, más maravilloso de leer que sus cuentos*, ya que puede leerse cada uno de ellos como *una aventura*. Nada hay más fácil de abordar que su poesía, que puede leerse como una música. Que sus cuentos sean, además, otras cosas, y que sus poemas además de la música tengan otras cosas, no es de extrañar porque es la marca de los grandes.³¹

Même si les textes d'Angélica Gorodischer ne présentent pas *a priori* un caractère aussi hermétique que ceux de Borges, la personne qui lit peut aussi y apprécier les rebondissements du récit tout en se laissant porter par l'*aventure* qu'ils contiennent et la musique qu'ils produisent. En outre, il existe également un emboîtement complexe de phénomènes narratifs qui gênent la production de sens en la couvrant d'un voile d'opacité. C'est cet emboîtement complexe qu'il convient à présent d'exposer. Afin d'avoir un premier aperçu des types de phénomènes pouvant se présenter dans l'œuvre de l'écrivaine argentine, nous analyserons un de ses textes paradigmatiques : « Las máquinas infernales » (1991 : 113-140). Nous verrons ainsi que le trouble provoqué par le texte provient à la fois de son caractère SF mais aussi d'une série de procédés narratifs qu'il s'agira de présenter. Cette première approche nous permettra par la suite de formuler la démarche méthodologique qui guidera l'ensemble de notre étude.

³¹ Angélica Gorodischer, « Borges y los judíos », *art. cit.*, p. 9 (Je souligne). L'écrivaine rappelle ensuite qu'une des grandes vertus des textes de Borges est de stimuler la curiosité intellectuelle de la personne qui lit : « Es verdad que sus ensayos exigen cierta erudición, o por lo menos un cierto bagaje de lecturas anteriores, con lo que se goza mucho más su lectura. Pero no es indispensable haber leído mucho, saber mucho, porque a la vez esos ensayos son estimulantes, es decir que se puede leerlos sin saber nada y gracias a ellos interesarse por saber algo, por leer, averiguar, desentrañar esos nombres, esos lugares, esas citas y textos de los que él habla » (*Idem*).

Nous tenterons en premier lieu d'élucider le fonctionnement des mécanismes science-fictionnels, c'est-à-dire d'étudier la « distanciation cognitive » qui demande à être effectuée dans l'objectif de reconnaître comment se construit et se structure l'univers science-fictionnel. Nous remarquons tout d'abord que l'univers qui est décrit dans « Las máquinas infernales » peut à première vue sembler irrationnel ou même extravagant car nous disposons de très peu de segments didactiques sur les étrangetés, le monde étant toujours assumé comme allant de soi par la voix narrative. Toutefois, à y regarder de plus près, la personne qui lit découvre qu'est parsemée dans le texte une multitude d'éléments pouvant être rassemblés pour construire un univers fictif cohérent. En outre, le caractère fortement hypertextuel de l'œuvre d'Angélica Gorodischer invite la personne qui lit à s'inspirer d'autres mondes science-fictionnels et à engager pleinement dans la dynamique de production de sens les connaissances qu'elle possède et qui sont extérieures au texte.

Ainsi, en comblant les trous du récit, nous comprenons que celui-ci nous plonge dans un univers post-apocalyptique ravagé par une guerre mystérieuse qui a provoqué des destructions massives. L'action a lieu dans un espace géographique ressemblant à l'Argentine mais qui a souffert de nombreux changements. Le climat est devenu aride, la végétation est quasi-inexistante et les rivières se sont asséchées en raison de l'utilisation de l'arme atomique. L'ordre mondial a été reconfiguré (les grandes puissances sont la Bolivie et le Pérou) et l'Argentine a été morcelée en plusieurs républiques indépendantes gouvernées par des personnes cruelles et autoritaires. Une organisation internationale nommée CIDOS joue un rôle fondamental de surveillance et de contrôle des évolutions sociales et politiques de chaque pays. Pour remplir leur tâche, ses agents disposent d'ailleurs de facultés physiques améliorées par l'utilisation de la technologie : ils sont des êtres *cyborgs* qui ont notamment la capacité de changer de sexe biologique.

Ce synopsis de l'univers diégétique de *Las repúblicas* est assez transparent mais rappelons que les explications ne sont jamais fournies de façon explicite ou détaillée à la personne qui lit. Pour le reconstituer, nous avons puisé un grand nombre d'informations dans des sources variées. Celles-ci se trouvent tout d'abord à l'intérieur du récit qui, certes, ne fournit presque aucune description d'ensemble en raison de la focalisation interne, mais où des informations capitales apparaissent de façon sporadique, notamment dans les dialogues entre les personnages. Après avoir identifié les informations, la personne qui lit est ensuite invitée à établir un lien entre les différentes nouvelles du livre *Las Repúblicas* puisqu'elles se déroulent dans le même cadre diégétique. En accumulant les données et en vérifiant qu'elles ne se contredisent pas, on peut ainsi réussir à déterminer les caractéristiques globales du

monde décrit. Enfin, la cohérence globale est renforcée par de nombreux éléments qui se trouvent à l'extérieur du récit, c'est-à-dire dans le paratexte (notamment la 4^{ème} page de couverture) mais aussi dans d'autres œuvres, puisque le livre dans son ensemble est conçu comme une réécriture d'un texte antérieur d'Elvio E. Gandolfo³². Des références hypertextuelles à Ray Bradbury et à Isaac Asimov (parmi d'autres) incitent enfin la personne qui lit à s'inspirer d'autres univers science-fictionnels pour construire les règles régissant le monde de *Las repúblicas*.

Nous parvenons donc progressivement à reconstituer l'univers diégétique à partir de sources multiples. Par conséquent, nous devrions voir se dissiper la sensation d'étrangeté affectant la lecture du livre. Toutefois, le texte continue à produire un sens diffus et, malgré l'identification des mécanismes science-fictionnels, il subsiste chez la personne qui lit encore une impression de manque de clarté. Entre autres phénomènes étranges, le texte convoque par exemple des figures mythologiques mais en leur attribuant des caractéristiques et des rôles inhabituels. Un travail de repérage supplémentaire est alors nécessaire. Nous sommes ainsi amené à rechercher et effectuer une typologie des éléments responsables de troubles sémiotiques, ce qui nous conduit à la question suivante : n'y a-t-il pas une explication globale concernant la perturbation de la dynamique de production de sens ? En effet, il est possible de mettre en évidence les traces de la présence d'un discours féministe en examinant les modifications de sens que provoque son incorporation au sein du texte. À partir du moment où nous prenons conscience des problématiques soulevées par les études de genre, nous arrivons ainsi à reconnaître le sens de ce qui au premier abord apparaît comme une « incohérence »³³.

Par exemple, la présence de divinités inhabituelles que nous venons d'évoquer et qui provoque une certaine « confusion » peut s'observer sous un nouveau jour : afin de comprendre pourquoi la hiérarchie entre les divinités est inversée, nous pouvons constater que le texte effectue une réécriture des mythes depuis une perspective féministe. Rappelons en outre que, dans les textes d'Angélica Gorodischer, la perturbation ne se limite pas uniquement

³² Elvio E. Gandolfo, « Llano del sol », in Adriana Fernández, Edgardo Pícoli (éds.), *Historias futuras : antología de la ciencia ficción argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 173-205. La nouvelle, qui est datée de 1979, est également disponible en ligne, sur la page de la bibliothèque nationale argentine : <<http://www.bn.gov.ar/abanico/A71008/gandolfo-sol.html>>

³³ En d'autres termes, nous pouvons analyser le réseau d'articulateurs sémiotico-idéologiques présents à la fois dans le texte et dans les pratiques sociales et qui peut donner sens à la structuration particulière des textes. C'est ce travail que nous avons réalisé lors de notre mémoire de master : Alexis Yannopoulos, « “Las máquinas infernales” de Angélica Gorodischer : une écriture nomade », Mémoire de recherche sous la direction de Michèle Soriano, Université Toulouse II-Le Mirail, soutenu le 10 juin 2010.

à des éléments de la diégèse : des tensions situées sur le plan de l'organisation formelle des récits demandent également à être résolues. Par exemple, les nombreux phénomènes parodiques qui affectent l'énonciation nous poussent vers l'hypothèse d'un questionnement de l'autorité discursive se produisant à partir de la matérialisation d'une idéologie féministe.

En outre, le travail d'interprétation que nous réalisons doit aussi considérer le fait que l'écriture d'Angélica Gorodischer déborde constamment le cadre correspondant à la forme générique de la science-fiction, ce qui rend le texte d'autant plus méconnaissable. Cette transgression des frontières entre les formes génériques a souvent été signalée par la critique³⁴, notamment par Maya Desmarais³⁵, qui a démontré dans sa thèse doctorale le caractère fondamentalement transgénérique de l'écriture de l'écrivaine argentine. En effet, les textes traversent constamment les frontières entre les formes, créant un objet monstrueux troublant profondément les horizons d'attente de la personne qui lit, un phénomène que Desmarais identifie en tant que « effet fantastique »³⁶. Ce mécanisme renvoie à une stratégie d'écriture féministe dans la mesure où la déstabilisation des repères de la personne qui lit facilite chez elle une déconstruction de ce qui lui est familier, et notamment des normes et des hiérarchies naturalisées relatives aux rapports de genre.

Dans « Las máquinas infernales », il existe pas moins de sept formes génériques convoquées dans le cadre d'une seule nouvelle : SF, bien sûr, mais aussi roman d'espionnage, récit policier à énigme, roman noir, tragédie, récit mythologique, rapport médical, etc. L'accumulation de ces traits distincts et parfois contradictoires provoque donc une impression étrange mais elle doit aussi être mise en rapport avec la remise en question du cloisonnement des genres et la recherche de nouvelles formes d'expression. Nous aurons l'occasion par la suite de revenir sur ces phénomènes. Évoquons pour l'instant les deux derniers phénomènes textuels qui sèment le trouble dans la lecture de « Las máquinas infernales ».

Il s'agit tout d'abord des nombreux phénomènes de métatextualité qui peuplent les textes d'Angélica Gorodischer et que nous allons observer tout au long de notre étude. La place qu'occupent ces procédés métatextuels peut sembler parfois démesurée et l'incessante

³⁴ Voir, par exemple : Adrián Ferrero, « Politización de los “géneros menores” en la obra de Angélica Gorodischer », *Anclajes*, vol. 9, Décembre 2005, p. 78-88. Nous verrons plus loin que, écrire de la SF en étant une des premières à le faire en Amérique Latine constitue en soi un acte politique puisqu'il constitue une appropriation de genres littéraires traditionnellement réservés aux hommes (Et, dans le prolongement, l'appropriation d'un domaine comme la science qui est spontanément attribué à l'univers masculin).

³⁵ Maya Desmarais, « En quête d'une écriture hors genre(s) : processus de déconstruction générique dans l'œuvre narrative d'Angélica Gorodischer », thèse de doctorat sous la direction de Michèle Soriano, Université Toulouse II-Le Mirail, soutenue le 24 septembre 2011.

³⁶ Cf., en particulier, la sous-partie qui y est dédié : *ibid.*, p. 264-274.

autoréférentialité peut même s'avérer gênante pour la personne qui lit. Toutefois, rappelons encore une fois que l'autrice accorde une place importante au *sense of reading* et, en ce sens, ces procédés jouent un rôle fondamental, ce qui se vérifie parfaitement dans une des réponses fournies par l'écrivaine au questionnaire que nous lui avons adressé en juin 2014 :

A.Y.: Existe en tus textos una multiplicidad de elementos que remiten al acto mismo de narrar y que a menudo se encuentran en el inicio de un fragmento textual [...] ¿Qué sentido le das a este juego que nos invita a la reflexión?

A.G.: Creo (creo) que se trata de otra manera de mirar el texto. No es que yo piense en el lector cuando escribo. No escribo para el lector. No escribo para que me lean. Escribo para escribir. Pero en quien escribe subyace siempre quien lee. Y entonces yo le digo a ese alguien "¡cuidado!, no te lo creas, esto es mentira; pero ¡cuidado otra vez! Porque la madre de esta mentira es la verdad, y es una madre exigente". Por eso a menudo digo (escribo) "mirá lo que te voy a contar, ché".³⁷

Dans cette réponse, Angélica Gorodischer rappelle avec humour l'importance de ne pas se fier aux apparences trompeuses, un thème qui sera habituel dans les fictions que nous allons analyser. Elle évoque aussi la nécessité pour la personne qui lit de toujours conserver une distance par rapport à l'illusion référentielle de l'écriture. L'existence de ces procédés métatextuels invite en tout cas la personne qui lit à participer pleinement à la production de sens et à effectuer une mise à distance critique pouvant lui permettre d'envisager les interprétations multiples de la trame narrative. Ces éléments fonctionnent d'ailleurs de pair avec un autre procédé récurrent chez Angélica Gorodischer : la présence d'un détail infime mais significatif qui, une fois arrivé à la fin du récit, provoque un retournement de sens³⁸. Tout comme la présence des procédés métatextuels, celle de ces détails peut troubler la lecture quand le travail d'interprétation et de reconstitution du sens n'est pas effectué par la personne qui lit.

Ces phénomènes de « retournement de sens » et de métatextualité s'ajoutent ainsi au reste des traits narratifs que nous avons évoqués et qui brouillent les repères de la personne qui lit. Ils exigent de rechercher la logique globale qui rend le texte cohérent malgré son aspect initialement opaque. C'est, entre autres, ce processus d'élucidation qui est illustré par un phénomène fondamental pour notre approche critique et qu'il s'agit à présent de présenter : l'anamorphose.

³⁷ *Infra*, p. 539.

³⁸ Ce phénomène est également explicité par l'autrice dans une des réponses aux questions que nous lui avons posées (*Infra*, p. 538).

II. Démarche méthodologique

Nous avons ainsi vu que, pour décrypter les textes d'Angélica Gorodischer, il s'agit d'accepter la « distanciation cognitive » du texte SF mais que ce processus n'est pas suffisant. Il faut aussi repérer les articulateurs du récit qui permettent d'expliquer certaines étrangetés et qui, nous l'avons vu, renvoient souvent à un discours et à des pratiques féministes.

Comme les outils propres aux études sur SF ne réussissent pas à élucider les étrangetés, il s'agit à présent d'explicitier ceux qui nous permettront de dissiper le voile d'opacité couvrant les textes d'Angélica Gorodischer. Nous examinerons en premier lieu le concept d'anamorphose et son utilisation dans une perspective sociocritique visant à repérer les idéosèmes présents dans un texte. Nous verrons ensuite que la modification de perspective demandée par l'anamorphose est liée à une pensée et à une démarche utopique. Enfin, nous présenterons les grandes lignes qui guideront la progression de notre travail et préciserons les raisons qui nous amené à définir les limites de notre corpus.

2.1. Sociocritique et anamorphose : la recherche du sens dans les articulations sémiotico-idéologiques

Ainsi, nous avons pu observer que les textes d'Angélica se caractérisent par une écriture tortueuse et parfois difficile à suivre qui peut également provoquer un effet d'étrangeté pouvant s'avérer déroutant pour la personne qui lit. Dans l'œuvre SF de l'écrivaine argentine, l'étrangeté de l'univers décrit est renforcée par une série de procédés narratifs que nous aurons l'occasion d'analyser au cours de notre étude : superposition de voix narratives, focalisation variable accompagnée de paralipses et de paralepses³⁹, problèmes d'anachronie⁴⁰ se combinent à une multiplication des procédés métatextuels et des références hypertextuelles et à une tension parodique et humoristique constante.

Dans le meilleur des cas, les livres d'Angélica Gorodischer ont ainsi été perçus comme intrigants, insolites ou stimulants et, dans d'autres, son écriture est même décrite comme

³⁹ Dans un code de focalisation interne, la paralipse constitue une omission d'une pensée importante du héros focal. La paralepse désigne au contraire l'apparition d'une information que le personnage n'est pas censé connaître. En régime de focalisation externe, il s'agit toutefois de l'incursion dans l'esprit d'un personnage. Cf. Gérard Genette, « Discours du récit. Essai de méthode. », *Figures III, op. cit.*

⁴⁰ L'anachronie désigne « toute forme de discordance entre l'ordre temporel du récit et du contenu narratif » (Genette, *ibid.*, p. 88). Il peut s'agir soit de retours en arrière (analepses) soit de sauts en avant (prolepses).

« décoiffée »⁴¹, confuse et, parfois, maladroite. En réalité, ces jugements dépréciatifs se concentrent surtout sur les premières œuvres de l'écrivaine argentine, ce qui permet de fournir une première explication au fait que ces livres soient aujourd'hui méconnus et, pour la plupart, introuvables. Afin de proposer une interprétation pertinente des premiers textes d'Angélica Gorodischer, il s'agit donc d'adopter une démarche méthodologique et des outils d'analyse qui nous permettront de les appréhender à leur juste valeur.

Dans la lignée des travaux de Michèle Soriano⁴², nous proposons ainsi d'utiliser le concept d'anamorphose pour mettre en valeur les phénomènes textuels qui donnent un caractère opaque aux d'Angélica Gorodischer mais qui, pour être interprétés, demandent l'adoption d'une perspective différente. Pour appréhender le phénomène d'anamorphose, il s'agit tout d'abord de comprendre le phénomène de « dépravation de la perspective » tel qu'il est expliqué par l'historien de l'art Jurgis Baltrušaitis. Afin d'élucider le sens et les enjeux de ce phénomène complexe, le critique lithuanien choisit tout d'abord de rapporter une anecdote issue de l'Antiquité qui nous semble particulièrement significative :

Lors d'un concours pour une Minerve destinée à couronner un haut pilier, Alcamène sculpta une statue harmonieuse, Phidias, une figure aux membres déformés, avec une bouche béante et un nez étiré. Le jour de l'exposition, le premier obtint tous les suffrages tandis que son rival faillit être lapidé. Mais la situation se renversa lorsque les sculptures furent mises en place. Installée au sommet de la colonne, la statue de Phidias prit une grande beauté tandis que l'autre devint un objet de risée.⁴³

⁴¹ Elvio E. Gandolfo utilise le qualificatif « despeinado » (décoiffé) pour se référer à *Las pelucas* où, selon le critique, « es un libro despeinado [en el que] hay un poco de todo, especialmente a nivel de estructura y de lenguaje » (« Républiques doubles », in Miriam Balboa Echeverría et Ester Gimbernat González (éds.), *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Feminaria, 1995, p. 92). Ce commentaire est d'ailleurs repris par Juan Ramón Vélez García: Vélez García, *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica*, Sevilla, Editorial del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, p. 86).

⁴² Parmi les textes où le concept d'anamorphose est employé par Michèle Soriano, nous renvoyons à : « Tradición fantástica y procesos anamorfóticos », in Daniel Attala, Rémi Le Marc'hadour et Sergio Delgado (éds.), *L'écrivain argentin et la tradition*, [actes du colloque international organisé par l'Université Bretagne-sud en mars 2003], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 79-89 ; « Hybrides : genres et rapports de genre », in Milagros Ezquerro (éd.), *L'hybride / lo híbrido*, Paris, Indigo & Côté-femmes, coll. « Les Ateliers du SAL », 2005, p. 41-58 ; « Anamorphose du genre dans la littérature latino-américaine », in Julia Kristeva (éd.) *Guerre et paix des sexes*, Paris, Hachette, 2009, p. 86-98 ; « Genre, violence politique et dystopie dans les nouvelles d'Angélica Gorodischer (années 80) », in Cecilia González, Dardo Scavino et Antoine Ventura (éds.), *Les armes et les lettres : la violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Collection de la Maison des pays ibériques », 2010, p. 183-205.

⁴³ Jurgis Baltrušaitis, *Les perspectives dépravées*, tome 2. *Anamorphoses*, Paris, Flammarion, 2008 (1955), p. 19. L'auteur précise que « l'histoire est empruntée à Plinie par J.-F. Nicéron (1638), à Tzetzes, un écrivain byzantin du XII^e siècle, par A. Kircher (1646) » (*Idem*).

Cette anecdote met en valeur le ralentissement de la perspective opéré par Phidias pour réussir sa statue et illustre parfaitement le caractère relatif de la perception et du jugement : ce qui à premier abord nous semblait difforme se décompose et se rétablit de façon harmonieuse à partir du moment où l'on adopte la perspective adéquate. Le terme « anamorphose » renvoie à un phénomène d'optique similaire connu et analysé en tant que tel depuis le XVII^e siècle⁴⁴. Nous proposons à présent d'illustrer le mécanisme de l'anamorphose en utilisant deux représentations iconiques. Il s'agit tout d'abord de commenter le dispositif particulier de visualisation en peinture pour mieux comprendre par la suite le fonctionnement de l'anamorphose en littérature. Nous reproduisons ainsi sur la page suivante une image du tableau qui fait l'objet de l'étude fondamentale de l'essai de Jurgis Baltrušaitis : *Les ambassadeurs* de Hans Holbein le jeune (1533).

⁴⁴ Baltrušaitis signale que le terme fut utilisé pour la première fois par un jésuite allemand, Gaspar Schott, dans un traité intitulé *Magia Universalis* (1657) ; il fut entériné définitivement dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (1715), sous la définition suivante : « En peinture, anamorphose se dit d'une projection monstrueuse ou d'une représentation défigurée de quelque image qui est faite sur un plan et qui néanmoins, à certain point de vue, paroît régulière et faite avec de justes proportions » (Cité par Baltrušaitis, *ibid.*, p. 164).

Image 1. Hans Holbein le jeune, *Les ambassadeurs*, 1533, huile sur bois, 208x209 cm, National Gallery, London. (Photographie) ©National Gallery, London.



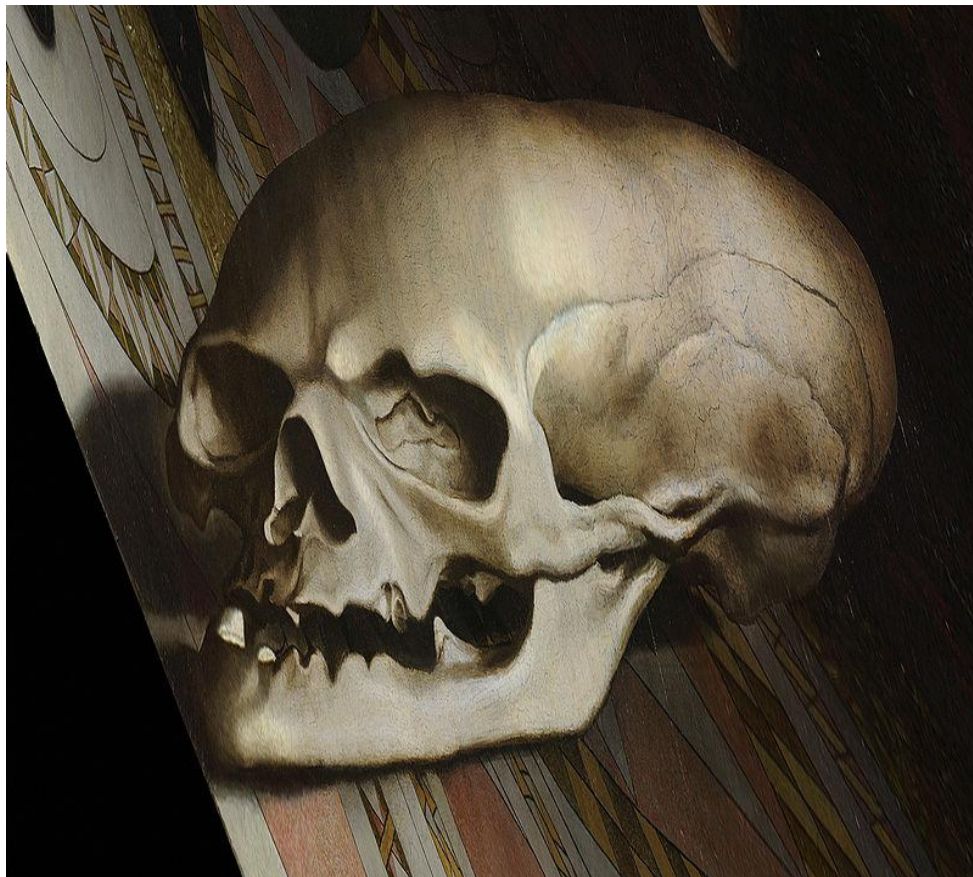
Plusieurs objets sont disposés autour des personnages et servent à les caractériser de façon symbolique. Toutefois, une aberration occupe la partie inférieure du tableau : une tâche blanche difforme qui semble être un défaut de peinture. Pourtant, la personne qui observe a la possibilité de déchiffrer la composition anamorphotique en prenant en compte le dispositif spécifique de visualisation contenu dans ce tableau. Celui-ci est décrit de la façon suivante par Baltrušaitis :

Le premier acte se joue lorsque le spectateur entre par la porte principale et se trouve à une certaine distance, devant les deux seigneurs, apparaissant au fond comme sur une scène. Il est émerveillé par leur allure et par la somptuosité de

l'apparat, par la réalité intense de la figuration. Un seul point troublant : l'étrange corps au pied des personnages. Le visiteur avance pour voir les choses de près. Le caractère physique et matériel de la vision se retrouve encore accru lorsqu'on s'en approche, mais l'objet singulier n'en est que plus indéchiffrable. Déconcerté, le visiteur se retire par la porte de droite, la seule ouverte, c'est le deuxième acte. En s'engageant dans le salon voisin, il tourne la tête pour jeter un dernier regard sur le tableau et c'est alors qu'il comprend tout : le rétrécissement visuel fait disparaître complètement la scène et apparaître la figure cachée. Au lieu de la splendeur humaine, il voit le crâne. Les personnages et tout leur attirail scientifique s'évanouissent et à leur place surgit le signe de la fin. La pièce est terminée.⁴⁵

La modification du point de vue donne ainsi lieu à une opération qui décompose l'image initiale et en reconstruit une nouvelle, totalement différente. Nous reproduisons ci-dessous la vision de l'objet étrange tel qu'il est observé à partir d'une perspective périphérique :

Image 2. Le crâne anamorphotique après son redressement optique
(Reconstitution numérique) ©National Gallery, London.



⁴⁵ *Ibid.*, p. 147.

L'anamorphose génère ainsi une situation similaire à celle qui est racontée dans l'anecdote de Phidias et Alcamène : nous avons tout d'abord l'impression de nous retrouver face à un élément grotesque et déformé, puis le travail de l'artiste est apprécié grâce à la modification de notre perspective. En peinture, c'est le point de vue auquel nous sommes habitués qui ne fonctionne pas, c'est-à-dire que nous devons abandonner la perspective frontale et adopter une perspective oblique. Comme l'explique Baltrušaitis :

L'anamorphose procède par une interversion des éléments des éléments et des fonctions. Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en telle sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour. Le procédé est établi comme une curiosité technique mais il contient une poétique de l'abstraction, un mécanisme puissant de l'illusion optique et une philosophie de la réalité factice. L'anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige. Tout en appartenant au monde des singularités [...] elle en déborde le cadre herméneutique.⁴⁶

Dans cette description, Baltrušaitis insiste que, au-delà de constituer une simple « curiosité technique », le phénomène d'anamorphose est profondément lié à la remise en question d'une certaine vision du monde et au développement de nouvelles formes de pensée. Tout au long de son étude, Baltrušaitis met ainsi l'accent sur le fait que phénomène a intéressé tant les scientifiques que les artistes, les religieux ou les adeptes de sciences occultes⁴⁷ et, surtout, que l'étude des phénomènes géométriques ou optiques participa pleinement au développement de la pensée philosophique occidentale, en particulier au XVII^e siècle⁴⁸ ; comme l'auteur affirme : « la perspective prend place dans une doctrine des connaissances du monde »⁴⁹. Cette dimension culturelle et sociale mérite d'être mise en évidence car, comme nous le verrons plus loin, il s'agira de rendre visible des visions du monde qui permettent de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷ Cf. Jurgis Baltrušaitis, *Les Perspectives dépravées - Tome II : Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984 (1^{ère} édition en 1955 sous le titre : *Jeu savant, Anamorphoses ou perspectives curieuses*), p. 85-12. Baltrušaitis inclut dans son étude des extraits de textes de Shakespeare ou de Galilée qui montrent l'intérêt général manifesté pour ce type de phénomènes d'optique. Plus tard, parmi les penseurs et critiques du XX^e siècle qui se sont intéressés au phénomène d'anamorphose, l'auteur cite également Roland Barthes, François Lyotard ou Jean Cocteau.

⁴⁸ Il rejoint en ce sens les travaux de Erwin Panofsky (1892-1968) sur la perspective : cf. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975 (1927).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 8. L'auteur affirme ainsi que Descartes lui-même a dédié une grande partie de son œuvre à ces phénomènes qui illustrent de façon saisissante le processus philosophique du doute. Les murs du couvent de Minimes, lieu prestigieux où se réunissaient les scientifiques parisiens de l'époque, étaient d'ailleurs recouverts de fresques anamorphotiques suggestives.

décrypter les compositions anamorphotiques produites par les textes qui vont nous occuper tout au long de cette étude.

En effet, si le phénomène de l'anamorphose s'applique particulièrement bien à la peinture, il peut également nous aider à appréhender les phénomènes textuels que nous avons brièvement mentionnés plus haut. Explicitons notre propos en mentionnant les étapes progressives qui président au déchiffrement des textes d'Angélica Gorodischer. Ceux-ci produisent initialement une impression étrange à laquelle la personne qui lit n'est pas nécessairement habituée ; en d'autres termes, elle les perçoit initialement comme la figure difforme présente sur le tableau de Holbein. Or, rappelons que pour décrypter les compositions anamorphotiques et pour reconnaître leur forme correcte, nous devons « déplacer notre perspective ». Mais la question suivante se pose alors : comment fait-on, en littérature, pour effectuer un déplacement de perspective ?

En effet, s'il suffit de se déplacer d'un bout à l'autre de la salle du musée pour observer le redressement optique du crâne des *Ambassadeurs*, le processus est plus complexe quand nous sommes confronté à un texte littéraire. Pour cela, il s'agit tout d'abord de le considérer comme le résultat d'un emboîtement complexe de discours et d'une série de médiations. En ce sens, l'approche sociocritique développée par Edmond Cros correspond particulièrement bien à l'analyse des textes d'Angélica Gorodischer, qui sont profondément polyphoniques et qui établissent un dialogue constant avec la société dans laquelle ils se produisent. Précisons en premier lieu qu'il n'existe pas dans le texte « une vision globale et cohérente » mais que celui-ci se prête à plusieurs interprétations selon la perspective adoptée. Cros précise ainsi que :

Il n'y a pas de point de vue dans un texte fictionnel, en ce sens qu'il n'y a pas de point de vue à partir duquel se développerait l'étendue plus ou moins grande d'une vision sociale mais une série de points de focalisation que construit et déconstruit sans cesse l'écriture. En travaillant d'autre part une matière langagière préconstruite le texte de fiction fait émerger de nouveaux rapports au monde et produit du sens, doublant ainsi son premier champ de transcription du social, d'un second sans doute plus profond, plus large, plus complexe, où s'inscrit l'ensemble d'une formation sociale par le biais des formations et des pratiques discursives correspondantes. On retiendra de même que, à un certain point de vue, cette transcription est, en apparence du moins, tout aussi chaotique que le vécu.⁵⁰

⁵⁰ Edmond Cros, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, p. 27.

Ainsi, la production de sens ne pré-existe pas à la lecture comme le laisserait supposer, par exemple, une approche structuraliste de la littérature mais, au contraire, elle se réalise au moment où la personne découvre le texte. Cette remarque peut parfaitement s'appliquer à l'œuvre d'Angélica Gorodischer, qui se caractérise par une polyphonie marquée mais aussi, nous l'avons vu, par l'importance qu'elle accorde à la personne qui lit dans la dynamique de production de sens. Toutefois, malgré la nature polysémique du texte, il est impossible d'affirmer au contraire que l'idéologie de la personne s'efface du texte. Pour le dire en utilisant les termes d'Angélica Gorodischer :

Una siempre habla con las cosas de su época. Lo mío no es explícitamente político porque no puedo modificar el mundo no puedo modificar la sociedad, lo que pasa a mi alrededor ni la política ni nada por el estilo. Lo que sí sucede es que quien sabe leer (no solamente descifrar palabras) se da cuenta de lo que yo pienso... en cuanto al género por ejemplo. Porque nadie escribe sin ideología.⁵¹

Ainsi, en dépit du fait que le processus de production se réalise de façon complexe, il est également possible de reconstituer certaines régularités qui structurent des réseaux de sens cohérents et qui renvoient à des systèmes de pensée spécifiques. Comme l'affirme Edmond Cros, l'écriture renvoie à des pratiques sociales et des idéologies particulières :

Le texte littéraire se construit autour d'un emboîtement de représentations, c'est-à-dire autour d'un système de structurations, dans la mesure où toute représentation implique que soient projetés des rapports qui structurent l'objet. Or, lorsque, de représentation en représentation, nous remontons vers l'amont du texte, nous butons souvent contre de l'idéologique matérialisé qui correspond à la mise en scène ou mise en image des différentes problématiques sociales sous la forme de discours iconiques ou langagiers.⁵²

En prenant en compte l'importance des pratiques sociales et de la médiation langagière, nous sommes donc en mesure de repérer les éléments qui jouent un rôle structurant dans l'organisation interne du texte. Ces éléments articulatoires, cruciaux pour la dynamique de production de sens, sont définis par Cros sous le nom d'idéosèmes :

Ce sont des articulatoires sémiotico-idéologiques qui jouent un rôle de charnière entre la société et le textuel. Vecteurs virtuels de tout déplacement sémantique ultérieur, ils peuvent produire une série de phénomènes textuels en fonction de la façon dont ils s'articulent les uns sur les autres, des différentes

⁵¹ *Infra*, p. 528.

⁵² Cros, *ibid.*, p. 38.

catégories textuelles sur lesquelles ils opèrent, et des pratiques sociales et discursives qu'ils impliquent.⁵³

Ces idéosèmes, qui occupent une fonction dans les pratiques sociales, sont ainsi transposés dans le texte où ils possèdent un rôle structurant similaire – Cros donne l'exemple des polarités notionnelles haut/bas, envers/endroit qui structurent le folklore carnavalesque et qui jouent le même rôle dans le roman picaresque, en particulier dans des textes comme le *Buscón* ou le *Guzmán de Alfarache*. Il s'agira donc également lors de notre étude de repérer les éléments qui possèdent cette fonction structurante et qui renvoient à des pratiques sociales spécifiques. Nous examinerons en particulier la façon selon laquelle l'idéologie et les pratiques sociales féministes se cristallisent dans le texte et y transfèrent leur capacité à produire du sens.

Ainsi, nous pouvons par exemple considérer que les phénomènes parodiques qui affectent la construction des personnages dérivent de la remise en question de la domination masculine : ils donnent lieu à la construction de personnages hommes qui ne correspondent pas aux normes de représentation habituelles. Inversement, nous retrouverons de nombreux personnages femmes atypiques (ou, même, sans genre déterminé) qui s'éloignent des stéréotypes mais qui procèdent d'un questionnement de l'attribution des rôles sociaux selon la catégorie de sexe. Par ailleurs, la mise en abyme récurrente de l'écriture et de la figure de l'autrice ou l'accumulation de références hypertextuelles qui convoquent des textes de femmes oubliés peuvent générer un certain malaise mais l'on peut aussi y reconnaître respectivement le désir de connaître l'histoire des femmes et la revendication de leur prise de parole dans l'espace public⁵⁴. De même, la déconstruction des textes culturels qui nous sont familiers prennent également sens à partir du moment où ils sont reliés à un questionnement des injonctions de genre par le mouvement féministe⁵⁵.

Aussi, aurons-nous l'occasion tout au long notre étude de mettre en évidence une série de manifestations textuelles similaires. La prise en compte de ces phénomènes est d'ailleurs rendue nécessaire car elle donne lieu à un éclaircissement des structurations *a priori* incongrues du texte. Le concept d'anamorphose prend donc ici tout son sens car il permet de

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Ce phénomène a notamment été mis en valeur par Thérèse Courau en ce qui concerne la production des écrivaines en Argentine : Thérèse Courau, « L'ordre sexué du discours », Thèse de doctorat sous la direction de Michèle Soriano, Université Toulouse Le Mirail, soutenue le 21 septembre 2012.

⁵⁵ Ce type d'anamorphose, fréquent dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer a notamment fait l'objet de l'étude de Maya Desmarais en ce qui concerne la déconstruction du conte de princesses (Desmarais, *op. cit.*). La réécriture des récits culturels renvoie en effet à une pratique féministe de remise en question de la construction des identités genrés. Cf., par exemple : Joëlle Cauville et Metka Zupančič (éds.), *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

décrire l'émergence d'une perspective différente qui, à côté de l'impression initiale d'étrangeté, laisse entrevoir une cohérence de la production culturelle. S'il suffit pourtant dans le cas de la peinture de se déplacer dans la salle pour reconstituer le tableau anamorphotique, l'analyse textuelle doit, elle, reconfigurer un cadre herméneutique visant à l'appréhension et à la validation des aberrations du texte.

En ce sens, la composition anamorphotique interroge notre conception de l'objet littéraire et des facteurs qui contribuent à lui octroyer sa légitimité. La reconstitution de la cohérence et la mise en évidence de la qualité d'un texte à partir d'une position qui n'était pas celle que nous possédions initialement questionne ainsi les critères que nous utilisons pour estimer et analyser l'œuvre littéraire ; le déplacement nécessaire de la perspective qui est exigé par le texte met ainsi en évidence la relativité des critères esthétiques qui régissent le canon littéraire et, dans le prolongement, révèlent que celui-ci est l'enjeu de luttes sociales, politiques et symboliques⁵⁶. Plus globalement, l'anamorphose fait apparaître l'existence de visions du monde différentes et antagonistes. Comme l'affirme Michèle Soriano, « l'usage de cette notion dans l'analyse des productions culturelles est destiné à mettre en valeur ces tensions, et la coexistence de positions d'énonciation et de discours en conflit »⁵⁷.

2.2. Anamorphose et utopie ou comment le déplacement de perspective permet d'envisager un « nouveau monde »

La prise en compte des phénomènes anamorphotiques permet donc non seulement de contempler l'œuvre d'art d'une nouvelle façon mais possède aussi des implications sur notre propre conception du monde. En effet, l'émergence d'une perspective qui était sous-jacente mais dont la validité avait été jusque-là restée dissimulée génère un doute sur ce que Pierre Bourdieu appelle les « catégories de l'entendement », c'est-à-dire « les formes de classification avec lesquelles nous construisons le monde mais qui, étant issues de ce monde, sont pour l'essentiel en accord avec lui, si bien qu'elles restent inaperçues »⁵⁸. Précisons que

⁵⁶ Cf., Saba Bahar et Valérie Cossy, « Le canon en question: l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes », *Nouvelles Questions féministes*, vol. 22, n° 2, 2003, p. 4-12.

⁵⁷ Soriano, « Hybrides : genres et rapports de genre », in Milagros Ezquerro (éd.), p. 50.

⁵⁸ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 17. Bourdieu attribue plutôt ce rôle de révélation aux connaissances acquises grâce aux sciences sociales : « La description ethnologique d'un monde social à la fois assez éloigné et tout entier construit autour de la domination masculine agit comme une sorte de "détecteur" des traces infinitésimales et des fragments épars de la vision androcentrique et, par là, comme l'instrument d'une archéologie historique de l'inconscient qui, sans doute originairement construit en un état très ancien et très archaïque de nos sociétés, habite en chacun de nous, homme ou femme » (*Ibid.*, p. 80). Bourdieu

formes d'entendement sont profondément inscrites dans ce que le sociologue appelle « l'inconscient androcentrique » qui caractérise « nos structures cognitives et nos structures sociales »⁵⁹. Les catégories de l'entendement sont d'ailleurs posées comme objectives et immuables (elles « restent inaperçues », profondément enfouies) et, en cela, elles méritent d'être rapprochées de ce que Bourdieu appelle la position scolastique⁶⁰, c'est-à-dire un point de vue sur le monde qui se pose comme a-historique et qui n'accepte pas de remise en question. C'est en effet ce rapport que propose d'effectuer Michèle Soriano quand elle envisage le concept d'anamorphose :

En premier lieu l'anamorphose présuppose la perspective, ce point de vue scolastique supposé universel [...], sur lequel on ne prend pas de point de vue, qui définit le sujet moderne. En second lieu, et en marge de ce point de vue unique, universel et autorisé, l'anamorphose matérialise l'existence d'une autre vision, organise l'existence de deux visions contradictoires, exhibe et met en œuvre le questionnement des catégories légitimes. Il s'agit de repérer un processus qui manifeste la tension qu'impose le déplacement incessant entre le point de vue supposé « correct », « universel », mais d'une certaine façon déjoué, et la position excentrée, périphérique, que le sujet est contraint d'adopter pour déchiffrer la composition anamorphotique. [...] La composition anamorphotique a pour effet, d'une part, l'exhibition des luttes symboliques contemporaines de cette composition ; d'autre part, dans cette exhibition, c'est la neutralité du point de vue universel, des catégories qui le fondent, et la notion même d' « universel » qui sont questionnés.⁶¹

Certes, Bourdieu n'assimile pas forcément et de façon régulière la perspective scolastique à l'imaginaire androcentrique. Toutefois, dans la lignée des études féministes et des études de genre, cette façon de percevoir, de penser et d'agir qui correspond à la perspective scolastique mérite d'être rapprochée de la position masculiniste telle qu'elle est notamment mise en évidence par Michèle Le Dœuff⁶². La perspective qui est donc ici déjouée est celle qui se constitue comme « universelle » en effaçant les rapports sociaux conflictuels qui préexistent à sa formation : rapports de genre mais aussi rapports hiérarchiques fondés sur

remarque d'ailleurs que sa propre vision de l'œuvre d'art a profondément été modifiée par l'étude de la culture kabyle et que, sans cette « archéologie historique de l'inconscient », il n'aurait pas pu apprécier la valeur d'une œuvre comme celle de Virginia Woolf : « je n'aurais sans doute pas pu ressaisir dans *La promenade au phare* de Virginia Woolf l'analyse du regard masculin qu'elle recèle [...] si je ne l'avais pas relue d'un œil informé de la vision kabyle » (*Ibid.*, p. 17-18).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰ Cf. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 33.

⁶¹ Soriano, « Genre, violence politique et dystopie (...) », *op. cit.*, p. 185.

⁶² Le masculinisme désigne selon Michèle Le Dœuff le « particularisme qui non seulement n'envisage que l'histoire ou la vie sociale des hommes, mais encore double cette limitation d'une affirmation (il n'y a qu'eux qui comptent et leur point de vue) » (Michèle Le Dœuff, *L'étude et le rouet*, Paris, Seuil, 1989, p. 55). L'utilisation de ce terme vise notamment à remettre en question un type de positionnement à prétention universalisante mais qui déshistoricise la domination d'un groupe social par un autre.

d'autres marqueurs de discrimination (couleur de peau, classe économique, etc.)⁶³. La mise en tension de perspectives antagonistes produite par l'anamorphose conduit donc à une dénaturalisation du discours doxique et de son caractère « universel » et immuable. Soriano souligne d'ailleurs cette caractéristique quand elle propose le terme de « anamorphose réhistoricisante » pour décrire ce phénomène⁶⁴. La chercheuse affirme ainsi :

Les anamorphoses réhistoricisantes [sont] susceptibles de provoquer ce que Bourdieu nomme « l'anamnèse des origines », c'est-à-dire susceptible de « rappeler que tout est historique, y compris les dispositions cognitives communes » telles que celles qui nous permettent d'appréhender la différence des sexes, la couleur de peau, la maternité, etc.⁶⁵

En mettant en évidence la présence d'une perspective valide mais qui avait été jusqu'à là dissimulée, l'anamorphose provoque donc une sensation de vertige qui est capable de déclencher ce que Bourdieu appelle « l'anamnèse des origines ». C'est un processus similaire que le sociologue décrit dans la *Domination masculine* :

L'expérience qu'un lecteur non prévenu peut se donner des relations d'oppositions ou d'homologie qui structurent les pratiques [kabyles] peut aller d'un sentiment d'évidence qui n'a rien si l'on y pense, d'évident, jusqu'à une forme de déconcertement, qui peut s'accompagner d'une impression de révélation ou, mieux, de redécouverte, tout à fait analogue, celle que procure l'inattendu nécessaire de certaines métaphores poétiques. Et la familiarité qu'il peut acquérir assez rapidement [...] n'est pas celle qu'assure l'acquisition d'un simple savoir, mais celle qu'assure cette réappropriation d'une connaissance à la fois possédée et perdue depuis toujours que Freud, après Platon, appelait « anamnèse ». [Cette anamnèse] porte sur la phylogénèse et l'ontogénèse d'un inconscient à la fois collectif et individuel, trace incorporée d'une histoire collective et d'une histoire individuelle qui impose à tous les agents, hommes et femmes, son système de présupposés impératifs.⁶⁶

Le processus décrit par Bourdieu s'applique ici à « l'axiomatique potentiellement libératrice de l'ethnologie » mais le sociologue signale tout de même que ses effets sont similaires à ceux de « certaines métaphores poétiques ». Par extension, l'analogie peut aussi

⁶³ Cf., notamment, Christine Delphy, *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*, Paris, La fabrique, 2008.

⁶⁴ Selon Soriano, l'anamorphose réhistoricisante se distingue de l'anamorphose naturalisante, qui contribue à renforcer un ordre naturel : « Creo que importa distinguir dos tipos de anamorfosis, la anamorfosis naturalizadora, y la anamorfosis rehistoricizadora. La primera [naturalizadora] tiende a representar la tensión que manifiesta remitiendo a un orden natural momentáneamente violado: la tensión debe resolverse por la desaparición de un punto de vista descalificado; las distorsiones que opera la segunda [rehistoricizadora] tienden al contrario a reintegrar en una dimensión histórica los conflictos que evidencian y a mantenerlos » (Soriano, « Tradición Fantástica y procesos anamorfóticos », *op. cit.*, p. 82).

⁶⁵ Soriano, « Hybrides : genres et rapports de genre », in Milagros Ezquerro (éd.), *L'hybride*, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁶ Bourdieu, *La domination masculine*, *op.cit.*, p. 79-80.

s'appliquer aux effets que nous avons mis en évidence à propos de l'anamorphose ; le « déconcertement », l'« impression de révélation » suivie de la « redécouverte » caractérisent en effet les étapes suivies par la personne qui déchiffre la composition anamorphotique. Bourdieu insiste d'ailleurs sur le fait que la personne qui lit ressent une étrange familiarité avec la connaissance qu'il vient d'acquérir car celle-ci était « à la fois possédée et perdue depuis toujours » : l'impression est la même quand on découvre l'énigme de l'anamorphose car la perspective marginale était « déjà là ».

Toutefois, il existe une différence fondamentale entre le processus d'anamnèse décrit par le sociologue et celui que produit l'anamorphose réhistorisante, une différence qu'il s'agit à présent d'explicitier. Dans l'optique de Bourdieu, « l'anamnèse des origines » concerne uniquement la découverte de l'inconscient androcentrique et de la domination masculine rendue invisible. Dans notre optique, l'anamnèse conduit non seulement à la redécouverte des constantes cachées de l'arraisonnement des femmes⁶⁷ mais une redécouverte de valeurs profondes associées à d'autres façons de sentir, de voir et d'envisager le monde. Ces dernières sont en effet profondément inscrites dans l'incoscient collectif mais elles ont été étouffées et réprimées par l'idéologie dominante – c'est-à-dire, invisibilisées.

Afin de mieux illustrer le phénomène d'anamnèse tel que nous l'envisageons, il convient d'emprunter un exemple provenant des études de genre et, plus précisément, de la réflexion que Judith Butler développe sur la pratique de la parodie subversive⁶⁸. En effet, nous reconnaissons dans le mécanisme que décrit la théoricienne nord-américaine une analogie avec le mécanisme de l'anamorphose que nous allons mettre en évidence ci-dessous.

Il s'agit tout d'abord de rappeler que le premier effet produit par le travestissement de la *drag queen*⁶⁹ est de jeter un trouble profond sur ce que nous considérons comme naturel, le genre. Si nous établissons le parallèle avec l'anamorphose, la *drag queen* nous apparaît donc initialement comme le crâne de Holbein, c'est-à-dire comme quelque chose de monstrueux et d'anti-naturel⁷⁰. Néanmoins, Butler souligne aussi que la *drag queen* nous force à admettre

⁶⁷ Cf. : Nicole-Claude Mathieu et Nicole Échard (éds.), *L'Arraînement des femmes : essais en anthropologie des sexes*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1985.

⁶⁸ Cf., Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005 (1991)

⁶⁹ La théoricienne se réfère plus précisément aux pratiques de la communauté *gay* de San Francisco et à ses implications quant à la déconstruction des normes de genre. L'étude de la parodie subversive à travers la figure de la *drag queen* permet ainsi à Butler de conclure son fameux essai en mettant en relief un type de pratique politique qui s'éloigne des pratiques féministes plus traditionnelles.

⁷⁰ Dans son essai ultérieur *Défaire le genre*, Butler explique les raisons pour lesquelles elle a choisi la figure du *drag* et met l'accent sur le fait qu'il est considéré comme une monstruosité *inhumaine* qui est rejetée du côté de l'irréel : « Je tentais, avec l'exemple du *drag*, de questionner les moyens par lesquels la réalité est constituée et de considérer la façon dont être désigné comme réel ou irréel peut être non seulement un moyen de contrôle

que les identités ne sont pas figées et que ce que nous considérons comme « naturel » procède d'une construction historique : à partir du moment où nous rendons compte de l'historicité de la catégorie « homme » ou « femme », et que l'imitation n'a pas d'original⁷¹, nous admettons que la *drag* ou le *trans* sont aussi des formes correctes.

En d'autres termes, nous pourrions affirmer que, afin d'être identifiée, cette figure parodique exige de notre part un déplacement de perspective qui a un effet dénaturisant et nous retrouvons donc ici le déclenchement de l'anamnèse provoqué par l'anamorphose réhistorisante. Ainsi, à partir du moment où nous adoptons une perspective marginale et que nous reconnaissons l'historicité de l'original lui-même, la figure difforme (le *drag queen* ou le *trans*) devient lui-même aussi « naturel » que ce qui le précédait. Butler souligne d'ailleurs le caractère profondément politique de cette pratique subversive :

Comment se fait-il que le *drag*, ou même, bien plus que le *drag*, le transgenre entre dans le champ politique ? Je suggérerais qu'[ils] entrent dans ce champ non seulement en nous interrogeant sur ce qui est réel, et ce qui doit l'être, mais en nous montrant comment les conceptions contemporaines de la réalité peuvent être questionnées et comment de nouveaux modes de réalité peuvent être institués. L'imagination n'est pas un simple exercice cognitif, un film interne que nous projetons dans le cinéma intérieur de notre esprit. Elle structure les relations et entre en jeu dans la stylisation de la corporalisation.⁷²

Le trouble ne produit donc pas seulement une remise en question du caractère naturalisé des constructions de genre ; il implique aussi forcément un processus de resignification des corps et des rapports sociaux. La parodie subversive vise donc, grâce à l'adoption d'une perspective marginale, à imaginer « comment de nouveaux modes de réalité peuvent être institués »⁷³. En ce sens, la resignification qui procède de la parodie subversive doit être interprétée comme la manifestation d'un désir utopique de transformation sociale dont la réalisation est rendue possible grâce au déplacement de perspective. La réflexion que nous avons développée ci-dessus autour de l'anamorphose prend donc sens à partir du

social mais une forme de violence déshumanisante » (Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éd. Amsterdam, 2012, p. 247).

⁷¹ Comme affirme Butler : « L'idée que je soutiens ici, à savoir que le genre est une parodie, ne présuppose pas l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques. Au fond, la parodie porte *sur* l'idée même d'original ; tout comme la notion psychanalytique d'identification de genre renvoie au fantasme d'un fantasme – la transfiguration d'un Autre qui est toujours déjà une « figure » au double sens du terme –, la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original » (Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 231).

⁷² *Ibid.*, p. 269.

⁷³ Butler, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 245.

moment où nous l'interprétons comme la manifestation concrète d'un élan utopique. Comme Judith Butler l'affirme :

L'imagination est ce qui nous permet de nous imaginer, et d'imaginer les autres, autrement. L'imagination est ce qui établit le possible comme excès du réel ; elle fait signe, elle fait signe vers un ailleurs, et lorsqu'elle est incarnée, elle ramène l'ailleurs à la maison.⁷⁴

La remise en question de la perspective frontale permet alors le développement et la légitimation d'un autre type de pensée et d'une autre vision du monde : celles-ci ne sont pas véritablement « nouvelle » puisqu'elles préexistent au sein même de la composition anamorphotique. Tout au long de notre étude, nous développerons l'idée selon laquelle le déplacement de perspective donne lieu à de nouvelles façons d'envisager le monde – en d'autres termes, nous montrons comment l'élan utopique peut s'engouffrer dans la brèche ouverte par l'anamorphose. L'établissement du lien entre utopie et anamorphose nous occupera tout au long de cette étude et nous ne saurions y apporter une explicitation en quelques lignes. Il convient tout de même de revenir brièvement sur certaines pistes que nous allons aborder ainsi que certains écueils qu'il s'agira d'éviter.

En premier lieu, nous mettrons l'accent sur le fait que l'utopie provoque un effet perturbateur qui ressemble à celui que nous avons décrit juste à présent : lorsque l'on imagine une société différente ou un état nouveau, celui-ci apparaît nécessairement dans notre esprit comme une chose opaque et abstraite. Il s'agit d'ailleurs précisément du sens péjoratif que les dictionnaires attribuent au mot « utopique » et qui contribue à disqualifier le projet utopique comme quelque chose de chimérique. Mais le trouble que provoque cette vision d'un futur différent constitue bien le point de départ de l'utopie et Fredric Jameson suggère d'ailleurs de l'accepter comme un remède à l'absence d'alternatives politiques dans un monde de la « fin des idéologies » (le système économique et culturel que le penseur désigne sous le terme de capitalisme avancé). Comme lui-même l'affirme, « la perturbation est le nom d'une nouvelle stratégie discursive, et l'utopie la forme que prend nécessairement cette perturbation »⁷⁵.

L'utopie suppose donc une position de rupture avec le présent et, pour le penseur nord-américain, la science-fiction est le meilleur moyen à la fois d'illustrer et de provoquer

⁷⁴ « Fantasy is what allows us to imagine ourselves and others otherwise. Fantasy is what establishes the possible in excess of the real; it points, it points elsewhere, and when it is embodied, it brings the elsewhere home. » (Judith Butler, *Undoing Gender*, New York / Routledge, 2004, pp. 216-217, cité et traduit par Marie de Gandt, in « Troubles du genre : lecture critique de Judith Butler », *Loxias*, n°24 [« Pour une archéologie de la théorisation des effets littéraires des rapports de domination »], Université de Nice, Mars 2009).

⁷⁵ Fredric Jameson, *Archéologies du futur*, op. cit., p. 246.

cette perturbation. L'utopie a ainsi été très souvent assimilée à un sous-genre de la SF (Inversement, le terme « dystopie » désigne très souvent un autre sous-genre où quelque chose aurait mal tourné à partir de l'état actuel des choses) et, plus récemment, la SF a été considérée comme une forme générique idéale à l'exploration du désir utopique.

D'une façon plus générale, cette notion de perturbation explique aussi le sens de la métaphore utilisée par Jameson pour désigner la fonction des utopies. Celles-ci sont en effet décrites comme des « archéologies du futur », le chercheur utilisant une association entre deux termes qui crée un effet fortement paradoxal : l'archéologie est une science qui étudie le passé de l'humanité et non pas le futur. Cette métaphore vise ainsi à établir une perturbation de nos repères temporels en postulant d'une certaine façon que l'utopie est « déjà là » et proche de nous. L'utopie vise donc à libérer une force qui, en quelque sorte, est déjà présente dans notre histoire et dans notre système social. Toutefois, sa présence est occultée par l'idéologie dominante et sa réalisation dépend donc d'un déplacement pour réussir à se libérer⁷⁶. L'anamorphose, qui postule l'existence de perspectives différentes mais qui sont invisibilisées, acquiert donc tout son sens dans ce contexte : elle permet de faire émerger la perspective périphérique et d'arrêter de percevoir l'utopie comme quelque chose d'aberrant.

Afin de renforcer cette idée, signalons que le chercheur français Roger Bozzeto utilise le terme d'anamorphose pour décrire le paradoxe fondamental de la SF (et, par extension, la tension utopique contenue dans la SF) : elle décrit des sociétés parfois très éloignées mais qui constituent des métaphores puissantes de notre propre monde. Les mondes de la SF ont souffert un processus de déformation mais se transforment à nouveau et prennent sens quand la personne qui lit leur applique un certain prisme – rappelons que le *cognitive estrangement* décrit par Suvin consiste en un déplacement de perspective qui permet d'accepter ce qui *a priori* était inacceptable. De la même façon, Roger Bozzeto souligne le potentiel à la fois critique et constructif de l'anamorphose, puisqu'elle permet une « une subversion des codes gnomiques et des idées et des représentations de la réalité qui “vont de soi” »⁷⁷. Selon Bozzeto, l'anamorphose fonctionne de la même façon que la visée spéculative de la SF :

Comme l'anamorphose, la visée spéculative [de la SF] déforme artistiquement l'image de réalité connue, sans aller jusqu'à la rendre incompréhensible. Elle crée ainsi les conditions d'une perspective éminemment singulière, mais en

⁷⁶ La métaphore est d'ailleurs illustrée de façon encore plus claire quand Jameson l'applique à des livres SF qui effectuent une reconstitution fondée sur des hypothèses scientifiques ; nous y reviendrons dans la troisième partie de notre étude avec la mise en valeur d'une situation où se réalise de façon concrète une archéologie du futur. Voir : *infra*, p. 396-407.

⁷⁷ Roger Bozzeto, « La littérature de Science-Fiction : recherche critique désespérément », in *Les Univers de la Science-Fiction*, supplément à *Galaxies*, n° 8, Mars 1998, p. 213.

référence au monde de départ et du savoir qui est le nôtre concernant les réalités de tout ordre.⁷⁸

Ces considérations, qui s'appliquent initialement à l'anamorphose et à la science-fiction, peuvent ainsi également être rapprochées de l'utopie. Quoi qu'il en soit, les réflexions que nous avons amorcées rendent nécessaire une nouvelle définition de l'utopie, non comme quelque chose d'inaccessible mais comme relevant d'un changement de perspective. S'inspirant de l'utopie concrète de Ernst Bloch, qui retrouve dans le quotidien le plus banal (la mode, la musique, la consommation) les traces de l'élan utopique, Lucy Sargisson propose ainsi dans son ouvrage fondamental *Contemporary feminist utopianism*⁷⁹ de dépasser les contradictions que soulève la définition traditionnelle de l'utopie⁸⁰. Sargisson constate ainsi que la vision traditionnelle de l'utopie en tant que société parfaite et statique est largement controversée :

La vision de la pensée utopique comme close et fermée est inappropriée par rapport à ce qui a été identifié comme l'utopisme [*utopianism*] nouveau (et radical) qui naît à partir du féminisme et d'autres discours contemporains ; elle est également inappropriée par rapport au genre historique de l'utopie. [...] Le nouvel utopisme est la manifestation d'un désir conscient et nécessaire de résistance face à la fermeture inhérente aux approches qui considèrent l'utopie comme quelque chose de parfait.⁸¹

Sargisson propose alors une définition de l'utopie – ou plutôt, de l'utopisme (*utopianism*) –, considérée comme un processus évolutif que nous pouvons synthétiser en trois points essentiels. L'utopie produit tout d'abord une critique sociale, et répond à un « état d'esprit en désaccord avec la société dans laquelle il se produit »⁸², c'est là selon Karl Mannheim, la caractéristique essentielle de la mentalité utopique. Cette perspective critique, qui ne disparaît jamais de la pensée utopique, lui octroie un caractère profondément dynamique, ce qui constitue la deuxième donnée fondamentale de l'utopie, par opposition à un caractère statique qui renvoie quant à lui à la dystopie. Enfin, le troisième point concerne

⁷⁸ Bozzeto fait tout particulièrement référence à ce qu'il appelle la « visée spéculative » de la SF. La visée de la SF aussi » (Roger Bozzeto, *Ibid.*, p. 213-214). Cf., également : Roger Bozzeto, *La science fiction*, Paris, A. Colin, 2007.

⁷⁹ Lucy Sargisson, *Contemporary feminist utopianism*, London, New York, Routledge, 1996.

⁸⁰ Cf., *ibid.*, p. 35, ainsi que l'ensemble des deux premiers chapitres. Pour justifier sa théorie d'une utopie critique et cinétique, la chercheuse nord-américaine réalise une étude historique et analytique de l'utopie féministe en effectuant tout d'abord un parcours au sein des textes que l'on caractérise comme utopiques, en commençant par celui de Thomas More. Nous aurons l'occasion d'y revenir au sein du troisième volet de notre étude.

⁸¹ *Ibid.*, p. 227.

⁸² Karl Mannheim, *Idéologie et utopie, une introduction à la sociologie de la connaissance*, Paris, Librairie Marcel et Compagnie, 1951 (1929), p. 63. Version électronique disponible sur le site internet de l'Université du Québec : <<http://classiques.uqac.ca>>

plutôt la fonction de l'utopie : entrevoir, imaginer de nouveaux modèles sociaux et des manières radicalement différentes de comportement dans le but de produire un changement de paradigme (*paradigm shift*).

Nous pouvons donc dès à présent énoncer certaines analogies avec le mécanisme contenu dans l'anamorphose. En premier lieu, le caractère critique de l'utopie implique, comme pour l'anamorphose, un double mouvement de décomposition et de restructuration. L'image qu'elle construit initialement peut sembler étrange et « irréaliste » mais elle est aussi un prodige qui peut se transfigurer radicalement en quelque chose de concret. Elle permet d'entrevoir des formes et des modes de vie radicalement différents à condition d'abandonner la perspective frontale (dominante) et d'adopter une perspective périphérique, marginale, qui accorde de la légitimité au discours utopique.

Notre démarche consiste donc à étudier les textes d'Angélica Gorodischer comme des anamorphoses qui demandent un déplacement de perspective pour être interprétées correctement. Il s'agira pour cela de repérer les réseaux de sens qui articulent le récit et qui renvoient à des discours et à des pratiques féministes et antiautoritaires. Enfin, nous verrons comment ce déplacement de perspective entraîne une recomposition permettant d'entrevoir des mondes utopiques.

2.3. Plan et corpus

Après avoir défini la démarche qui nous guidera le long de ce travail, il s'agit à présent de décrire brièvement les phénomènes textuels qui forment ce que nous considérons comme des compositions anamorphotiques. Nous préciserons ensuite les œuvres que nous avons retenues pour notre étude ainsi que les raisons de notre choix.

Nous retrouverons plusieurs types d'anamorphoses dans les textes d'Angélica Gorodischer qu'il s'agit d'abord d'explicitier de façon sommaire avant de les retrouver plus loin au cours de notre développement. En premier lieu, signalons que les textes d'Angélica Gorodischer mettent souvent en scène des sociétés dystopiques qui sont construites à partir de l'extrapolation de certains traits défectueux de nos propres sociétés. Il appartient alors à la personne qui lit de déplacer sa perspective pour prendre en compte l'élément de critique sociale présent dans le récit.

Dans un deuxième temps, nous pouvons aussi repérer une construction en anamorphose lorsque le récit adopte la focalisation d'un personnage qui représente l'idéologie dominante : comme nous sommes en focalisation interne, certaines choses sont perçues comme incompréhensibles ; inversement, une vision merveilleuse peut se substituer à un spectacle qui est pourtant horrible. Dans les deux cas, l'histoire décrite acquiert un caractère fondamentalement étrange qui demande à la personne qui lit d'effectuer un déplacement et, donc, de subvertir l'image initiale créée par le récit.

Par ailleurs, le mécanisme de l'anamorphose peut aussi se repérer dans les éléments qui concernent plutôt la médiation langagière : l'emboîtement entre différentes formes génériques (la transgénéricité), le style de l'écriture, l'imbrication de différentes voix narratives, certaines lexicalisations ou associations de mots insolites, le mélange entre différents registres de discours, etc. Dans tous ces cas de figure, nous serons invité à considérer les raisons particulières qui donnent du sens à ces structurations.

Enfin, parmi les types d'anamorphoses que nous rencontrerons, cette dernière est produite, comme dans le tableau de Holbein, à partir d'un détail de la composition. Cet élément est d'ailleurs souvent introduit au détour d'une phrase et peut passer inaperçu, comme pour les indices dans le récit policier⁸³. Il introduit une perturbation qui « gâche » la lecture, pouvant même apparaître comme un défaut ; encore une fois, celui-ci demande pourtant à être réinterprété en redressant la perspective et en examinant avec attention les conséquences de ce redressement.

En règle générale, il s'agira de repérer les idéosèmes du féministe et antiautoritaire qui occupent une fonction structurante dans le texte. Nous considérerons ainsi le féminisme au sens large comme des théories, des pratiques et des discours qui remettent en cause de façon globale l'idéologie dominante et les discriminations qu'elle impose. Nous verrons d'ailleurs que, si dans la première partie de notre étude nous nous concentrons plus spécifiquement sur des problématiques ayant trait au groupe constitué par les femmes, notre approche deviendra de plus en plus transversale au fur et à mesure que nous avancerons dans notre analyse. Précisons à présent en détail cette progression.

Dans la première partie de notre étude, nous allons tout d'abord établir un dialogue avec la critique antérieure afin de nuancer la périodisation qui établit l'apparition du

⁸³ N'oublions pas que le premier récit publié par Angélica Gorodischer (1964) démontre qu'elle possède déjà un contrôle parfait du policier à énigme (voir : Desmarais, *op. cit.*, p. 143-157). L'importance des détails se retrouve également dans la SF, où un seul « mot-fiction » (le nom d'une planète, le nom d'un objet ou d'un endroit inexistant) peut servir à indiquer à la personne qui lit que l'action se situe dans un univers différent.

féminisme en 1983 et qui l'associe à l'adoption du genre policier. Nous verrons par la suite que les problématiques spécifiques à la situation des femmes jouent un rôle structurant dans les dispositifs narratifs des premières œuvres écrites par Angélica Gorodischer. Après avoir étudié des textes contenus dans *Las pelucas* et *Casta luna electrónica*, nous étudierons dans un deuxième chapitre les livres *Cuentos con soldados* et *Bajo las jubeas en flor*. Nous analyserons notamment la tension dystopique qui les caractérise ainsi que la déconstruction de certains univers dont le caractère masculin a été hypertrophié. Dans ce chapitre, nous serons amené à traiter des problématiques dépassant la situation particulière des femmes et renvoyant notamment à la militarisation de la société.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous élargirons l'objet de notre étude en prenant en compte de façon systématique la consubstantialité des rapports sociaux de domination. Nous étudierons ainsi la remise en question de l'idée de nature qui est transversale à l'ensemble des rapports sociaux. Nous constaterons ainsi l'émergence d'un discours contestataire et de personnages emblématiques d'un désir de transformation sociale. Nous observerons des conflits entre différents groupes sociaux et une lutte au niveau idéologique entre des points de vue antagonistes. Dans le premier chapitre, où nous étudierons principalement le livre *Opus dos*, nous nous intéresserons plus précisément à l'entrecroisement entre les différents rapports d'oppression en insistant sur le fait que la remise en question de l'idéologie naturaliste bénéficie à l'ensemble des groupes dominés. Le deuxième chapitre sera entièrement dédié à *Trafalgar*. Nous mettrons en relief la valeur singulière de cette œuvre qui remet en question l'idée d'une nature figée tant pour les hommes que pour les femmes.

Arrivé à la fin de la deuxième partie, nous constaterons que la remise en question de l'idée de nature favorise de façon radicale la prise de conscience et le passage à l'action des personnes opprimées. Nous terminerons ainsi notre étude avec une troisième partie qui portera plus précisément sur les manifestations de l'utopie dans les œuvres d'Angélica Gorodischer. Précisons dès maintenant que nous n'étudierons pas de descriptions de sociétés parfaites mais, suivant les conceptions de Jameson et de Sargisson, nous examinerons les éléments qui favorisent l'élan utopique. Le premier chapitre portera ainsi sur les phénomènes temporels et polyphoniques qui servent au développement d'une utopie non statique et ouverte à la critique. Enfin, dans le dernier chapitre de notre travail, nous analyserons l'œuvre de l'écrivaine argentine comme une encyclopédie faisant appel à notre raison et à nos percepts pour construire un monde nouveau fondé sur la littérature et les arts. Nous analyserons

notamment l'éthique de l'ambiguïté que nous invitent à adopter les textes et qui permet d'éviter les positions dogmatiques et autoritaires.

Le moment est venu à présent de préciser le corpus que nous avons retenu pour l'analyse textuelle. Signalons en premier lieu que cette étude désirait se centrer uniquement sur l'œuvre typiquement SF et ne prenait pas en compte des livres comme *Cuentos con soldados* ou *Las pelucas*. Cette décision était tout d'abord liée à un aspect matériel de circulation des livres, c'est-à-dire que nous n'avions pas pu avoir accès aux deux titres susmentionnés. Mais ce choix initial avait aussi été dicté par l'opinion de la critique qui nous avait poussé à les négliger. Affectés par l'oubli, ces livres demandaient donc à être analysés sous un nouveau prisme. Ils s'avéreront essentiels pour mettre en perspective notre analyse des œuvres à dominante SF, notamment pour comprendre la genèse de la production littéraire d'Angélica Gorodischer.

En effet, l'objectif de notre étude est de mettre en valeur la production initiale de l'écrivaine argentine, très peu connue jusqu'à présent et encore moins pour les problématiques de genre qui y sont traitées. La période initiale que nous délimitons commence donc en 1964, c'est-à-dire la date de la première publication⁸⁴. Elle se termine en 1984, avec la publication du deuxième tome de *Kalpa imperial*. Les livres sélectionnés sont donc les suivants : *Cuentos con soldados* (1965), *Opus dos* (1967), *Las pelucas* (1968), *Bajo las jubeas en flor* (1973), *Casta luna electrónica* (1977), *Trafalgar* (1979), *Kalpa imperial* (publié en deux volumes, 1983-1984). Le corpus réunit donc les livres qui sont publiés pendant les vingt premières années de la production littéraire d'Angélica Gorodischer. Précisons que la date de 1984 coïncide avec l'abandon de la SF en tant que forme générique dominante dans la production de l'écrivaine.

Signalons d'ailleurs que nous excluons *Mala noche y parir hembra*, publié en 1983 mais qui n'est pas à dominante SF. Remarquons enfin que nous pensions initialement inclure dans notre étude le livre *Las repúblicas* car il s'agit d'un livre SF et que nous pouvions clairement y observer la déconstruction des rapports de genre. Bien qu'il existe une continuité entre ce livre et ceux de la période initiale, nous ne l'incluons pourtant pas dans notre corpus

⁸⁴ « En verano a la siesta y con Martina », in *Vea y lea*, n° 433, 7 mai 1964, p. n. c. Ángela B. Dellepiane remarque à propos de la première publication d'Angélica Gorodischer : « Su primer intento literario fue un cuento policial que apareció el 7 de mayo de 1964 en el número 433 de la revista *Vea y Lea*. El cuento, « En verano, a la siesta y con Martina » (recogido mis tarde en *Casta Luna Electrónica*), ganó el 2º premio en el III Concurso de Cuentos Policiales, patrocinado por aquel semanario » (Angela B. Dellepiane, « Contar = Mester de fantasía o la narrativa de Angélica Gorodischer », *Revista iberoamericana*, vol. 51, n° 132, 1985, p. 628).

car nous nous concentrerons exclusivement à la valorisation des vingt premières années de la production. Nous avons ainsi préféré étudier *Cuentos con soldados* et *Las pelucas* mais nous ferons néanmoins occasionnellement référence à *Las Repúblicas* pour mettre en perspective notre analyse de la période initiale.

Rappelons pour terminer que, afin de faciliter la lecture, nous utiliserons le protocole de référencement bibliographique de la Modern Language Association lorsque nous citerons une œuvre d'Angélica Gorodischer. Nous renvoyons à la première édition du livre⁸⁵, mis à part pour *Kalpa imperial*, livre que nous citerons à partir de l'édition barcelonaise en un volume de 2000.

⁸⁵ Exemple : « hay tantas cosas que no se pueden contar » (1979 : 219). Cette citation est extraite de la page 219 de *Trafalgar*. Pour la bibliographie des œuvres de l'écrivaine : *infra*, p. 484-485.

PARTIE I. La genèse d'une œuvre féministe

« El escritor no se encierra en una torre de marfil, sino en un depósito de dinamita »

Max Frisch

Introduction.

La vision habituelle que l'on peut avoir de l'œuvre d'Angélica Gorodischer tend à considérer qu'il existe une période initiale de sa production axée sur la science-fiction et où les problématiques liées aux rapports de genre seraient absentes. Les études critiques portant sur cette période se concentrent d'ailleurs sur deux livres qui constituent des titres phares pour la littérature argentine de science-fiction : *Bajo las jubeas en flor* (1973) et *Trafalgar* (1979), deux volumes qui ont eu la chance de connaître plusieurs rééditions⁸⁶. Mis à part ces deux livres, le reste des publications concernant la période 1964-1979 ont rarement fait l'objet d'une étude approfondie et demeurent largement méconnues du public. Cette période initiale est ainsi couverte d'un voile opaque qui empêche de discerner la valeur de livres comme *Cuentos con soldados* (1965), *Opus dos* (1967), *Las pelucas* (1968) ou *Casta luna electrónica* (1977). De plus, la critique a souvent fait état des imperfections de ces livres ou, même, de leur caractère décousu.

La question se pose alors de savoir si la plupart des livres publiés avant 1979 présentent intérêt particulier en ce qui concerne les problématiques de genre. Nous estimons ainsi que ces problématiques féministes interviennent de façon déterminante dans la structuration interne et dans la dynamique de production de sens. Cette hypothèse est d'autant plus raisonnable qu'elle se fonde sur un constat : le développement du discours et des pratiques féministes lié aux grands mouvements sociaux des années 60 et 70. Il s'agira donc dans cette première partie de repérer les réseaux d'idéosèmes renvoyant au féminisme et qui jouent un rôle fondamental dans l'organisation interne des textes.

Nous commencerons ainsi par mettre en évidence les failles de la périodisation de l'œuvre d'Angélica Gorodischer, qui fut établie *a posteriori* par la critique universitaire. Nous verrons que la perception du caractère féministe des premiers textes de l'écrivaine a été fortement gêné à la fois par leur caractère SF mais aussi par la complexité de leur composition. Les anamorphoses que nous observerons dans les différents récits créent en effet

⁸⁶ Voir : *infra*, p. 484.

une pluralité de tensions centrifuges dont l'effet peut s'avérer vertigineux. L'analyse détaillée des œuvres montrera cependant que la prise en compte des problématiques de genre permet de résoudre ces tensions et de rétablir la cohérence des textes, dévoilant ainsi l'humour libérateur et la critique sociale qui les traversent.

Chapitre 1. Le déplacement de la perspective herméneutique

Introduction

Plusieurs indices nous incitent à réaliser la configuration d'un nouveau cadre herméneutique autorisant l'analyse de ces livres. À partir de la prise en compte des positionnements développés ultérieurement par l'écrivaine mais aussi du contexte sociopolitique dans lequel se produisent les œuvres, il s'agit d'examiner dans ce premier chapitre certains phénomènes d'emboîtement qui ont pu dérouter les lecteurs et lectrices de l'époque de publication et qui ont sans doute influencé la perception de la critique plus récente. Nous observerons ainsi que les récits de la première période de la production d'Angélica Gorodischer se construisent de façon extrêmement soignée et expriment de façon unique les profonds clivages politiques et culturels qui traversent la société argentine des années 60 et 70. Nous constaterons donc que les problématiques ayant trait aux rapports de genre occupent une place centrale dans la genèse de l'œuvre bien qu'elles n'aient pas nécessairement été perçues en tant que telles.

Nous proposons ainsi dans ce chapitre de déplacer la perspective habituelle d'analyse et d'adopter une grille de lecture qui rende compte des phénomènes textuels spécifiques présents dans la première partie de l'œuvre d'Angélica Gorodischer. Nous commencerons par questionner les limites de la périodisation qui est aujourd'hui utilisée pour guider les travaux portant sur l'œuvre gorodischerienne⁸⁷. Nous étudierons par la suite deux textes représentatifs de *Las pelucas* pouvant initialement paraître comme «étranges» mais qui, en réalité, témoignent d'une écriture affranchie de certains modèles littéraires et d'un intérêt particulier pour les rapports de genre. L'analyse de ces deux textes nous poussera alors à comprendre les raisons pouvant expliquer que l'écrivaine ait senti un attrait particulier pour la SF, une forme qui octroie une certaine liberté dans l'écriture et qui permet la construction d'un « univers différent », étranger au nôtre. Enfin, nous examinerons la composition du recueil *Casta luna electrónica*, qui réunit des textes en apparence très différents mais qui se rejoignent tous sur un thème commun : la remise en question des constructions de genre. L'unité de ce recueil, qui n'était pas évidente lors d'une première lecture, devient ainsi manifeste à partir du moment où l'on adopte une perspective d'analyse féministe⁸⁸.

⁸⁷ Au vu des nombreuses publications dédiées à l'écrivaine argentine (Voir : bibliographie, *infra*, p. 489-497) et afin d'éviter des formulations répétitives, nous utiliserons à plusieurs reprises l'adjectif « gorodischerien ».

⁸⁸ Afin d'éviter des formulations répétitives, nous utiliserons parfois l'expression « perspective féministe » qui correspond à la méthode d'analyse qui prend particulièrement en compte les problématiques ayant trait aux rapports de genre.

Remarquons enfin que, de façon plus générale, le changement de perspective que nous proposons dans ce chapitre correspond au phénomène d'anamorphose tel que nous l'avons décrit plus haut. En effet, si nous lisons les textes de Gorodischer selon la perspective habituelle, la production de sens demeure opaque et confuse alors que, après l'adoption d'une perspective périphérique⁸⁹, nous assistons à la configuration d'un objet littéraire nouveau, significatif et cohérent.

⁸⁹ Nous utilisons le terme périphérique car, sur l'axe de l'interdiscours, le point de vue féministe s'oppose à la position centrale du discours dominant.

1.1. Roman réaliste féministe vs récits fantastiques non-féministes : retour sur une opposition problématique

La plupart des travaux réalisés jusqu'à présent sur l'œuvre d'Angélica Gorodischer s'accordent à délimiter deux périodes principales dans sa production littéraire. Ainsi, la première étape de sa production correspondrait à l'exploration des littératures de l'imaginaire (merveilleux, fantastique et science-fiction) et à la représentation de certains rapports de pouvoir. Selon cette périodisation, ce n'est qu'à partir d'une deuxième étape que l'écriture devient ouvertement féministe, une transformation qui coïncide d'ailleurs avec l'adoption du roman policier comme forme générique dominante. Les textes que nous allons étudier correspondent pourtant plutôt à la première étape de sa production, ce qui peut sembler paradoxal vu que nous proposons précisément d'étudier les problématiques de genre qui articulent la production de sens. La question se pose alors de savoir comment prendre en compte l'importance des discours et des pratiques féministes dans la production du sens alors que celle-ci a été réfutée par la majorité de la critique.

Afin de commencer notre étude, il s'agit donc tout d'abord de nuancer la séparation hermétique en deux étapes différentes. Nous détaillerons tout d'abord l'établissement de la double périodisation puis nous mettrons en relief les contradictions qui la caractérisent. Enfin, nous analyserons les origines profondes et dissimulées du cadre herméneutique en insistant sur le fait que les critiques ont souvent superposé leur opinion par rapport à celles et ceux qui les précédaient.

1.1.1. La construction d'une double périodisation par la critique littéraire

Nous avons ainsi évoqué l'existence d'une séparation entre d'une part, le roman policier féministe et, d'autre part, la SF/fantastique non féministe. C'est notamment l'hypothèse de l'ouvrage de Graciela Aletta de Sylvas⁹⁰, qui constitue à ce jour l'une des seules études transversales de l'œuvre gorodischerienne⁹¹. La chercheuse argentine consacre en effet le premier volet de son étude à une période qui court de 1967 à 1979 et qu'elle résume de la façon suivante :

En *este primer trayecto narrativo*, los personajes son todos hombres pero después, feminismo mediante, aborda la riqueza de la vida de las mujeres y las convierte en centro de sus relatos. Sus escritos posteriores se inscriben en otros rumbos que transitan lo maravilloso y lo fantástico y desbordan los moldes genéricos de su contexto cultural e histórico. *La ciencia ficción constituye la culminación de una etapa en el corpus narrativo de la autora*⁹²

La première période de l'écrivaine inclut donc les livres à dominante SF *Opus dos* (1967), *Bajo las jubeas en flor* (1973), *Casta luna electrónica* (1977) et *Trafalgar* (1979)⁹³. Enfin, les deux tomes de *Kalpa imperial* (1983-1984) sont considérés comme le chef d'œuvre qui clôt le parcours au sein de la SF et qui marque la transition vers une littérature différente. Selon Aletta de Sylvas, l'écrivaine aurait réussi avec ce livre un tour de force magistral la conduisant à une nouvelle période, celle du roman policier⁹⁴. L'hypothèse est séduisante et elle est également reprise par María Rosa Lojo dans le prologue de l'essai. Dans sa thèse

⁹⁰ Graciela Aletta de Sylvas, *op.cit.*

⁹¹ Il peut sembler paradoxal de mentionner une « critique universitaire féministe » car le mot féministe renvoie à une dimension politique du savoir. Toutefois, nous ne pouvons pas ignorer que, dans d'autres pays, la critique académique utilise de façon courante l'expression « critique féministe » pour désigner une approche méthodologique et théorique employée par des chercheur·ses qui s'auto-désignent en tant que féministes. En outre, la profusion de ces travaux universitaires donne déjà lieu à partir des années 80 à la parution de manuels introductifs à la « théorie littéraire féministe » : Kenneth Knowles Ruthven, *Feminist literary studies : an introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 ; Toril Moi, *Sexual / textual politics : feminist literary theory*, London / New York, Routledge, (2002) 1985 ; Mary Eagleton, *Feminist literary theory : a reader*, Oxford / Cambridge, B. Blackwell, 1986. Cf., plus récemment : Gill Plain et Susan Sellers, *A history of feminist literary criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 ; Elisabeth Kowaleski-Wallace (éd.), *Encyclopedia of feminist literary theory*, London / New York, Routledge, coll. « Garland reference library of the humanities », 2009.

⁹² Aletta de Sylvas, *op. cit.*, p. 79 (je souligne). Le passage cité est extrait de la conclusion du chapitre III : « Los universos de la ciencia ficción » (*Ibid.*, p. 49-79). La partie suivante (chapitre IV,) est consacrée à l'étude de *Kalpa imperial* qui représenterait la transition vers une forme plus proche du merveilleux ou du fantastique (*Ibid.*, p. 80-106). Après les premiers chapitres introductifs, les chapitres III et IV forment ainsi le premier volet de l'étude de Aletta de Sylvas, intitulé de façon significative « Ciencia ficción, maravilloso y fantástico ».

⁹³ Signalons déjà un aspect curieux de cette périodisation puisque les livres *Cuentos con soldados* (1965) et *Las pelucas* (1968) devraient y être inclus mais ne retiennent pas l'attention de la critique.

⁹⁴ (« Prólogo », *op. cit.*, p. 12).

doctorale, Desmarais situe d'ailleurs le basculement entre la SF et le policier au même moment⁹⁵.

Si la deuxième période commence de façon très marquée en 1983, date qui coïncide avec la fin de la dictature en Argentine, il n'y a pourtant pas de chef d'œuvre qui, de façon symétrique, mettrait fin à la deuxième période. En revanche, il semblerait que l'écrivaine ait atteint à partir des années 90 une certaine reconnaissance dans le champ littéraire argentin, notamment grâce à la publication de ses livres par la prestigieuse maison d'édition Emecé⁹⁶. La plupart des chercheurs et chercheuses estiment ainsi que cette consécration signe le début d'une troisième période pour l'écrivaine où, délivrée des contraintes éditoriales, elle aurait laissé libre cours à sa créativité littéraire. Tant Desmarais que Aletta de Sylvas considèrent que l'engagement féministe aurait donné lieu à une phase d'expérimentation esthétique où se recourent différentes formes génériques⁹⁷.

D'ailleurs, de façon globale, les deux chercheuses affirment que le parcours de l'écrivaine argentine est sujet à un renouvellement constant et à une forte modulation générique. Selon Aletta de Sylvas, l'écrivaine argentine a toujours souhaité se confronter à de nouveaux défis littéraires, ce qui explique qu'elle ait traversé des périodes différentes et que, aujourd'hui, elle soit même considérée comme « inclassable » :

La escritura de Gorodischer atraviesa múltiples y distintos géneros dificultando la tarea de ubicarla dentro del panorama del campo literario actual. Su producción no admite encasillamientos ni rótulos, por el contrario, transita el camino de la libertad y de la innovación demostradas en cada texto publicado. Su tarea no admite el límite de la clausura sino el riesgo de la apertura hacia nuevas y futuras escrituras.⁹⁸

Nous pouvons donc considérer que la périodisation fut conçue comme une façon d'aborder plus facilement une œuvre complexe et aux multiples facettes qui peut initialement dérouter la personne qui lit. D'ailleurs, Desmarais rappelle également ce problème dans une sous-partie dédiée à « l'impossibilité de classer l'œuvre d'Angélica Gorodischer dans une taxinomie »⁹⁹. Nous pouvons supposer que ce caractère inclassable aurait pu nuire à la

⁹⁵ Cf., Desmarais, *op. cit.*, p. 66-67. L'ensemble de la sous-partie est dédiée à la « trajectoire littéraire d'Angélica Gorodischer (*Ibid.*, p. 54-79).

⁹⁶ *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* a reçu le prix Emecé 1984-1985. *Jugo de mango* a également été publié chez Emecé en 1988. À partir de *La noche del inocente: conseja moralizante para uso de pecadores* (1996), Gorodischer a publié presque tous ses livres chez Emecé, qui appartient depuis 2002 au groupe multinational Planeta.

⁹⁷ Desmarais, *ibid.*, p. 70.

⁹⁸ Aletta de Sylvas, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁹ Desmarais, *op. cit.*, p. 50-54.

compréhension des textes et à la reconnaissance de l'écrivaine ; toutefois, la chercheuse française effectue un retournement majeur en considérant qu'il s'agit d'une stratégie consciemment recherchée visant à déstabiliser le canon littéraire et à faire émerger un type différent d'écriture¹⁰⁰. Grâce à l'adoption de cette perspective, la chercheuse française met en valeur l'hétérogénéité de l'œuvre profondément originale et transgressive de Gorodischer.

D'ailleurs, l'hypothèse centrale de Desmarais repose sur le fait que les textes de l'écrivaine argentine sont fondamentalement transgénériques, c'est-à-dire qu'une traversée constante est opérée entre des formes génériques variées : policier à énigme, roman noir, fantastique, conte de fées, journal intime, épistolaire, récit historique, autobiographie, littérature érotique et, même, science-fiction. Cependant, la critique considère aussi que la plupart des œuvres publiées avant 1983 privilégient les codes de la SF alors que celles qui sont publiées entre 1983 et les années 90 adoptent majoritairement le cadre générique du roman policier.

Toutefois, il pourrait sembler paradoxal d'établir une périodisation fondée sur les genres littéraires alors que l'écriture d'Angélica Gorodischer transgresse constamment les frontières des formes génériques. Or, les critiques ont aussi distingué une seconde périodisation de l'œuvre de Gorodischer, se fondant cette fois-ci sur un critère différent, celui de l'engagement féministe : l'écrivaine accorderait ainsi peu ou pas du tout d'importance au féminisme lors d'une première étape de son parcours¹⁰¹ et ce n'est qu'à partir d'une deuxième période que ses textes sont perçus et reconnus comme relevant du féminisme. L'existence de cette périodisation parallèle, dont les dates se superposent à celles de la première, vient alors étayer et donner du sens à la classification fondée sur le genre littéraire¹⁰². Enfin, après cette seconde période (où fusionnent féminisme et policier), « la problématique féministe semble s'estomper »¹⁰³ lors d'une troisième période ce qui concorde avec l'existence d'une écriture plutôt axée sur l'aspect esthétique que sur l'aspect politique.

¹⁰⁰ Cette déstabilisation participe d'un phénomène plus global de déconstruction du genre social. À propos de la transgénéricité, nous pourrions consulter la bibliographie citée par Desmarais (*Ibid.*, p. 387-389) et, en particulier : Robert Dion, Frances Fortier, Elisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, 2001.

¹⁰¹ Les critiques remarquent parfois un « féminisme embryonnaire » ou, même, une critique d'un certain type de féminisme trop véhément : « el cuento *Casta Luna Electrónica* resulta una socarrona sátira de la tecnología moderna y de un feminismo mal entendido » (Ángela B. Dellepiane, « La narrativa de Angélica Gorodischer », in Miriam Balboa Echeverría et Ester Gimbernat González (éds.), *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Feminaria, 1995, p. 22).

¹⁰² Il ne s'agit pas ici de savoir si la périodisation axée sur le genre littéraire précède temporellement celle qui repose sur l'engagement féministe mais de considérer qu'elles se sont formées en s'appuyant l'une sur l'autre.

¹⁰³ Desmarais, *op. cit.*, p. 70.

En ce qui nous concerne, précisons que le tournant entre la phase non féministe et la phase féministe est situé au même moment que le basculement entre la science-fiction et policier : 1983 et la publication du recueil *Mala Noche y Parir Hembra*¹⁰⁴. L'engagement féministe s'affirme de façon manifeste dans le titre du livre, que Gorodischer tient à expliciter immédiatement dans la longue épigraphe initiale qui sert de préambule à son œuvre :

En el siglo pasado en España, cuando la reina Isabel II estaba para dar a luz a su primer hijo, se reunieron en palacio ministros, grandes de España, y todas las personalidades que exigía el protocolo que estuvieran allí para cuando el neófito les fuera presentado. Entre tales personajes se encontraba el general Castaños, el vencedor de la famosa batalla de Bailén contra los franceses. Como hubiera que pasar toda la noche en vela pues el nacimiento se retrasaba, el general no estaba de muy buen humor. Pero he aquí que al fin se abrió la puerta y se conoció la noticia: el primogénito era una niña, la futura princesa Isabel. Castaños, sin disimular su descontento, exclamó despectivamente: —¡Mala noche y parir hembra! »¹⁰⁵

Cette anecdote qui condense si bien certaines problématiques abordées par les textes féministes est tirée du *Manifiesto para la liberación de la mujer* de Victòria Sau i Sánchez¹⁰⁶. Effectuons-en brièvement une analyse afin de recontextualiser la réception de l'œuvre de Gorodischer et en particulier celle qui se dessine au sein de *Boca de dama*. Cet extrait, qui prend initialement l'allure d'un discours historique officiel, décrit l'accouchement d'une reine espagnole du début du XIX^e siècle, Isabel II.

Cependant, se produit un décalage fortement humoristique car le récit se focalise sur la mauvaise humeur du général qui a passé une mauvaise nuit plutôt que sur les conditions historiques ou sur le processus douloureux de l'accouchement. De cette façon, la voix historiographique officielle ainsi que l'ambiance évoquée par « le protocole » se retrouvent parodiés ; à travers ce phénomène, les différents aspects du pouvoir masculin (politique, militaire et aristocratique) sont explicitement affectés, ce qui donne un caractère fortement

¹⁰⁴ L'unanimité semble être acquise, au moins jusque dans les années 90, puisque la critique féministe s'est intéressée plus rapidement au roman policier, la reconnaissance institutionnelle de la science-fiction ayant été plus tardive. Ainsi, les œuvres SF de Gorodischer sont parfois évoquées dans les travaux des années 80 mais ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié des années 90 qu'elles vont véritablement intéresser les chercheuses, à la faveur notamment du développement des *SF studies* dans les universités nord-américaines : cf., par exemple, Beatriz Urraca, « Angelica Gorodischer's Voyages of Discovery: Sexuality and Historical Allegory in Science-Fiction's Cross-Cultural Encounters », *Latin American Literary Review*, vol. 23, n° 45, Janvier 1995, p. 85-102 ; Yolanda Molina-Gavilán, « Alternative Realities from Argentina: Angélica Gorodischer's "Los embriones del violeta" », *Science Fiction Studies*, vol. 26, n° 3, Novembre 1999, p. 401-411 ; Michèle Soriano, « De Gorriti a Gorodischer: relaciones de género y género fantástico », *Río de la Plata*, n° 28, 2005, p. 47-72. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

¹⁰⁵ Angélica Gorodischer, *Mala noche y parir hembra*, Buenos Aires, Ed. la Campana, 1983, p. 7. (Issu de : Victòria Sau, *Manifiesto para la liberación de la mujer*, Barcelona, Bruguera, 1973, p. 44.

¹⁰⁶ Victòria Sau i Sánchez, *ibid.*

féministe à la déstabilisation de la voix officielle. Gageons toutefois que si cette anecdote était racontée au sein d'un cercle d'hommes ou même au sein d'un groupe mixte, l'ironie ne serait probablement pas perçue de la même manière ; elle produirait un petit rire cynique ou une gêne momentanée plutôt qu'un rejet profond vis-à-vis de l'attitude machiste du général Castaños. En réalité, la dimension sexiste du commentaire de ce dernier est pleinement exposée et dévoilée parce qu'il est reproduit dans un contexte d'énonciation particulier, au sein d'un manifeste féministe signé par Victoria Sau : c'est l'adoption d'une perspective féministe qui nous donne la possibilité de déceler l'élément parodique.

Or, Gorodischer nous invite à adopter la même attitude critique quand elle inclut le texte de Sau pour expliciter le titre à allure énigmatique¹⁰⁷. Par sa position privilégiée dans le péritexte, il oriente en effet la lecture des textes du recueil en créant dès le départ le cadre d'un « féminisme combatif » qui conditionne la lecture des autres textes de *Mala Noche y Parir Hembra*. Quoi qu'il en soit, le livre a indéniablement été perçu comme féministe et a permis d'établir une séparation tranchée entre une période féministe et une période non-féministe. Celle-ci fut entérinée en 1995 dans le premier ouvrage majeur de la critique gorodischerienne : *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*¹⁰⁸. Cet ouvrage, publié par la maison d'édition Feminaria¹⁰⁹, constitua le premier pas décisif dans le processus de reconnaissance académique de l'œuvre de l'écrivaine argentine ; afin d'analyser les facteurs qui contribuèrent à la construction de cette double périodisation, examinons brièvement la composition de cet ouvrage.

Nous pouvons tout d'abord constater que très peu de textes de la période antérieure à 1983 sont abordés en profondeur dans *Boca de Dama*. Le premier essai du recueil, signé par Angela B. Dellepiane¹¹⁰, possède un caractère introductif et effectue une rétrospective sur l'ensemble de l'œuvre de Gorodischer – il s'agit bien sûr des livres publiés à la date de parution de *Boca de dama* (1995). Selon Dellepiane, *Trafalgar* (1979) constitue l'apogée de la première période qui se termine au début des années 80 avec l'entrée dans la période du

¹⁰⁷ Nous examinerons plus loin que des observations similaires peuvent être énoncées à propos de titres comme *Cuentos con soldados*, *Casta luna electrónica* ou *Trafalgar*.

¹⁰⁸ Miriam Balboa Echeverría et Ester Gimbernat González (éds.), *Boca de dama...*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Feminaria constitue une institution cruciale pour le développement des études féministes en Argentine. De nombreux essais féministes et traductions y ont été publiés. Plusieurs textes épuisés sont d'ailleurs aujourd'hui disponibles en ligne : <<http://www.feminaria.com.ar>> (Cf., en particulier, la section « archivos »).

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 17-38. Angela B. Dellepiane, à l'époque professeure émérite de la City University de New York, est une des premières critiques universitaires à s'être intéressée en profondeur à l'œuvre de l'écrivaine argentine : Angela B. Dellepiane, « Contar = Mester de fantasía o la narrativa de Angélica Gorodischer », *Revista iberoamericana*, vol. 51, n° 132, 1985, p. 627-640 ; « *Mala noche y parir hembra*, de Angélica Gorodischer », in Kemy Oyarzún (éd.), *The Latin American short story: essays on the 25th anniversary of Seymour Menton's El cuento hispanoamericano*, Riverside, University of California, 1990, p. 48-61.

« féminisme combatif »¹¹¹. La chronologie établie par cette chercheuse renommée a d'ailleurs été celle qui fut retenue par la suite par la grande majorité de la critique : le virage décisif est marqué par la publication de *Mala noche y parir hembra*, premier livre qui relève d'un positionnement féministe sans ambages de la part de l'écrivaine¹¹².

L'affirmation résolue d'une posture « combative » ainsi que sa perception en tant que telle par le lectorat est bien sûr reliée au contexte historique relativement favorable à ce type de déclarations. En effet, nous nous situons temporellement après la montée en puissance à un niveau international des mouvements féministes et ce dynamisme s'est notamment traduit par une reconnaissance de plus en plus marquée des écrivaines grâce à, par exemple, la multiplication des événements littéraires leur étant dédiés, à l'université ou dans d'autres espaces publics. Thérèse Courau affirme à ce propos que :

Le développement de la critique féministe européenne et nord-américaine dans les années soixante-dix a incontestablement constitué un apport précieux dans la construction d'un espace pour la production des autrices en Amérique Latine¹¹³.

Le développement des *Women's studies* a également eu une influence marquante sur la perception de l'œuvre de Gorodischer, un phénomène qui s'observe facilement dans *Boca de Dama*. Par exemple, le deuxième essai du recueil est écrit par Magdalena García Pinto, qui est à l'époque directrice du programme de *Women's Studies* de l'Université du Missouri. Quant aux éditrices du recueil, Miriam Balboa Echeverría et Ester Gimbernat González, il s'agit également d'universitaires nord-américaines fortement impliquées dans la reconnaissance de l'écriture des femmes¹¹⁴. A l'époque de la publication de *Boca de Dama*, Gorodischer vient d'ailleurs d'effectuer deux séjours consécutifs aux Etats-Unis grâce à l'obtention de bourses Fulbright et elle-même admet avec humour l'influence que ces séjours ont pu avoir sur son

¹¹¹ « La aparición de [Trafalgar] marca —en mi opinión— la culminación de una primera etapa en el corpus narrativo de Angélica Gorodischer [En cambio] *Mala Noche y Parir Hembra* es, sin lugar a dudas, un libro feminista, de un feminismo combativo », Ángela B. Dellepiane, *ibid.*, p. 22 et 25.

¹¹² Signalons uniquement pour l'instant que plusieurs textes contenus dans *Mala Noche y Parir Hembra* ont été publiés séparément dans des magazines de SF avant 1983 : « La resurrección de la carne », « La perfecta casada », « De cómo cinco aventureros descendieron hasta las profundidades y de lo que allí acontecieron » (voir la bibliographie en fin de volume, *infra*, p. 485-487). Cette observation nuance déjà l'affirmation qui ferait coïncider le féminisme avec le genre policier.

¹¹³ Courau, *op. cit.*, p. 170. Courau analyse notamment le positionnement de Luisa Valenzuela dans le champ littéraire et l'influence de la critique nord-américaine sur ce positionnement. Voir, notamment, le chapitre sur le développement de la critique féministe latino-américaine (p. 190-208) ainsi que celui spécifiquement dédié à l'influence des *women's studies* sur le positionnement de Valenzuela (p. 292-302).

¹¹⁴ Des notes biobibliographiques sur chaque critique ayant participé à *Boca de dama* sont disponibles à la fin de l'ouvrage (*Op. cit.*, p. 153-155). À part Diana París (Écrivaine argentine), Elvio B. Gandolfo (Écrivain de Rosario et ami de Gorodischer) et Walter Bruno Berg (universitaire allemand), les autres personnes participant à *Boca de Dama* sont des universitaires travaillant dans des universités nord-américaines.

œuvre¹¹⁵. Les analyses de *Boca de dama* adoptent donc dans leur grande majorité un prisme féministe pour aborder l'œuvre de Gorodischer.

Ainsi, l'adoption de cette perspective met en relief des aspects très intéressants de l'œuvre de Gorodischer qui n'avaient pas encore retenu l'attention de la critique. Par exemple, Balboa Echeverría met en valeur de façon très judicieuse l'opposition entre voix officielles du pouvoir (masculin) et narrations périphériques (féminines) au sein de *Kalpa Imperial* (1983-1984). Elle considère ainsi que la structure narrative complexe de ce livre expose l'ordre patriarcal qui soutient l'autoritarisme et les relations de pouvoir et entraîne un questionnement radical des rapports de genre. Balboa Echeverría conclut toutefois son essai en affirmant les traits propres à une « écriture féminine » dans l'œuvre de Gorodischer :

La emperatriz es un personaje femenino, por lo tanto el discurso se transforma en una escritura/discurso de mujer. [...] La escritura postcolonial y específicamente la femenina no trata de establecer un canon sino comprometerse con una acción que invente un sistema de energía, de autodefinición y de *diferencia*.¹¹⁶

L'engouement pour certaines théories littéraires, au sein des *Women's studies*, peut expliquer la mise en valeur du caractère féminin de l'écriture de l'écrivaine argentine. Toutefois, des contradictions émergent rapidement lorsque l'on examine l'œuvre de Gorodischer depuis un prisme différencialiste. Ainsi, les femmes qui détiennent un pouvoir dans *Kalpa imperial* peuvent, tout autant que les hommes, s'avérer sanguinaires et cruelles, ce qui remet amplement en question l'affirmation de Balboa Echeverría. En outre, le fait qu'il s'agisse d'un empire sans cesse reconstruit où les identités et même les paysages sont profondément mouvants dénote l'historicité de tout comportement humain et l'impossibilité d'une explication naturaliste¹¹⁷.

¹¹⁵ « En 1988 tuve una beca Fulbright gracias a la cual fui a Iowa City a participar del International Writing Program con treintipico de escritores de otros tantos países de mundo. Yo les había oído decir a colegas de este país que habían ido al IWP de Iowa, que la experiencia les había cambiado la vida. “¡Qué exageración!”; había pensado. No lo era: a mí también me cambió la vida y me cambió la escritura. En agosto de 1991 me fui otra vez gracias a la Fulbright a Greeley, Colorado, USA, a dar dos cursos en la University of Northern Colorado en donde no había ningún grupo de escritores pero sí un conjunto de tipas y tipos sensacionales que también se van a meter alguna vez en mi escritura. Bienvenidos sean. » (Angélica Gorodischer, « Poca paciencia y muchas pulgas », in Balboa Echeverría, Gimbernát González (éds.), *op. cit.*, p. 16). Ce séjour semble avoir donné naissance à de nombreux projets concernant la reconnaissance des femmes écrivaines, comme par exemple l'ouverture de la collection « Mujeres de Palabras » au sein des presses de l'université de Puerto Rico : « En Colorado, a pie de las Rocosas [...] Ester Gimbernát y yo debatíamos sobre la posibilidad de un libro como ése » (Angélica Gorodischer (éd.), *Mujeres de palabras*, San Juan, La Editorial, UPR, 1994, p. 1).

¹¹⁶ Balboa Echeverría, *op. cit.*, p. 149 (je souligne).

¹¹⁷ Nous aurons l'occasion de revenir et d'approfondir l'analyse de *Kalpa imperial* dans le troisième volet de cette étude.

Ainsi, les travaux plus récents, en particulier les thèses doctorales de Graciela Aletta de Sylvas (2006) et celles de Maya Desmarais et Adrián Ferrero (2011) proposent une vision différente de l'œuvre de Gorodischer en nuancant très fortement le caractère « féminin » de l'écriture. L'autrice elle-même a d'ailleurs déclaré à plusieurs reprises qu'elle ne partageait pas les idées d'un féminisme dit « de la différence » ou la conception d'une écriture féminine¹¹⁸. En ce sens, Desmarais a mis en évidence que le positionnement de l'écrivaine argentine relève d'un « féminisme de l'égalité » mais que l'autrice pratique également une stratégie de négociation constante et nécessaire, tant avec les normes du canon littéraire qu'avec celles du genre social¹¹⁹.

Toutefois, si les essais contenus dans *Boca de dama* nous semblent inspirés par des hypothèses de recherche visant à mettre en valeur l'existence d'une « écriture féminine » – ce qui se reflète dans le titre de l'ouvrage –, il nous semble également que, au sein des travaux qui le composent, les chercheuses revendiquent rarement de façon tranchée le caractère féminin de l'écriture d'Angélica Gorodischer. Aussi, estimons-nous plutôt que les textes critiques de *Boca de dama* sont révélateurs d'un positionnement *impur* de la critique tel qu'il est décrit par Thérèse Courau¹²⁰.

Remarquons également que, à l'époque de publication, les outils herméneutiques féministes autorisant la valorisation de l'œuvre de l'écrivaine argentine ne sont pas si nombreux et qu'ils se fondent surtout sur ceux qui ont été initialement développés par la

¹¹⁸ Remarquons que cette position est rendue explicite dès mars 1984 : « Si inventamos un lenguaje femenino ahondamos las diferencias y acatamos el decreto de distanciamiento, de diferenciación » (Angélica Gorodischer, « Las mujeres y las palabras », *Hispanérica*, vol. 13, n° 39, Décembre 1984, p. 45-48 (le texte est daté par l'autrice elle-même : « Rosario, marzo de 1984 »). Cf., aussi, le premier entretien que l'écrivaine a réalisé avec Maya Desmarais : « Estoy por el feminismo de la igualdad. Somos iguales, ellos y nosotras. Las diferencias son de naturaleza fisiológica, cosa que resulta muy interesante. Pero somos personas, repito, como ellos. No somos maravillosas, estupendas, sensacionales, inigualables, bellas, elegantes, ingeniosas, etc., aunque algunas lo sean. No lo somos, como dicen las de la diferencia. Somos, insisto, personas como lo son los varones. Tenemos las mismas virtudes, los mismos defectos. » (Desmarais, *op. cit.*, p. 429). Dans son étude transversale sur le champ littéraire argentin, Courau constate d'ailleurs que, « parmi les autrices argentines, Angélica Gorodischer est sans doute celle qui questionnera le plus la notion d'*écriture féminine* pour adopter une position en termes de rapports de genre » (*Op. cit.*, p. 206). Nous n'aborderons pas davantage ce débat qui a déjà été traité en profondeur par Aletta de Sylvas, Desmarais et Ferrero.

¹¹⁹ Cf., par exemple, le deuxième entretien que Desmarais a réalisé avec l'écrivaine : « [Pregunta] –Tengo la sensación de que al final se crea como un canon paralelo con congresos de mujeres que se dirigen a mujeres y hablan de mujeres entre sí. [Respuesta] –No me parece mal porque es necesario. Señores, estamos acá. Si quieren venir, vengan, no quieren venir, no vengan. No me importa. Nosotros, cuando hicimos los Encuentros, invitamos a los varones. No vino ni uno. Y los invitamos por carta personal a cada uno: "Vengan que se van a encontrar con cosas muy interesantes, que sus colegas mujeres quieren verlos". No vino ni uno. ¡Que se mueran! No me importa. » (*ibid.*, p. 447).

¹²⁰ Ce positionnement *impur* (entre « différentialisme » et « égalitarisme ») de la critique rappelle le processus constant de négociation et de resignification que les écrivaines elles-mêmes sont plus ou moins contraintes d'adopter : « L'*impureté* du positionnement doit en effet être avant tout appréhendée en termes de stratégie de négociation et d'enjeux positionnels » (cf. Courau, *op. cit.*, p. 190-208). La notion d'*impureté* rejoint d'ailleurs la conception du genre telle qu'elle est exprimée par l'écrivaine : « No hay hombres puros ni mujeres puras. Hay una mezcla siempre. » (*Infra*, p. 532).

critique nord-américaine¹²¹. Et même si ces outils révèlent parfois des limitations – surtout lorsque l’on connaît les positions plutôt « égalitaristes » d’Angélica Gorodischer –, ils ont toutefois permis de mettre en valeur des traits fondamentaux de son œuvre.

C’est le cas par exemple de l’article de Diana Paris qui examine des aspects narratifs féministes dans des textes datant de 1966 (« Jano en Capri ») et de 1968 (« Querido querido diario »)¹²². S’inspirant d’Hélène Cixous et de Luce Irigaray, Paris considère ainsi que, dans « Querido querido diario », Gorodischer récupère une forme générique littéraire mineure traditionnellement attribuée aux femmes, le journal intime, afin de le resignifier et de lui donner un caractère transgressif¹²³. À propos de « Jano en Capri », la critique argentine signale l’affinité entre la littérature fantastique et le féminisme, reliant notamment l’écrivaine argentine à la tradition du « gothique féminin »¹²⁴. Paris nous invite donc à considérer que des éléments féministes sont au fondement de l’écriture d’Angélica Gorodischer à une date d’ailleurs fortement précoce (1966 et 1968) ; cette observation nous permet déjà de nuancer la chronologie établie en introduction par Dellepiane et qui est reprise postérieurement par la grande majorité des travaux critiques. En outre, elle nous indique aussi que les littératures de l’imaginaire sont un terrain propice pour le développement d’une sensibilité féministe (une hypothèse développée par Ellen Moers mais également présente chez Irigaray, Cixous ou Wittig).

Il peut ainsi paraître surprenant que la critique n’ait pas davantage suivi cette piste d’analyse et qu’elle ne se soit pas intéressée à la « première période » qui explore justement les domaines du merveilleux, du mythe et des grands récits collectifs¹²⁵. La critique semble au contraire avoir privilégié les écrits qui adoptent un cadre plutôt réaliste et, en particulier, celui du récit policier ou du *thriller*. Cette préférence a en fait une explication concrète : comme nous allons constater plus loin, l’élément qui a le plus contribué à la périodisation féministe de l’œuvre de Gorodischer est l’émergence lors de la « deuxième période » d’une série de protagonistes féminins élaborés de façon complexe et peu conventionnelle. Toutefois,

¹²¹ Remarquons cependant que, selon Courau, ces outils sont très souvent réexaminés et resignifiés afin d’être « adaptés » à la réalité latino-américaine (« L’invention du différentialisme latino-américain », *ibid.*, p. 216-225).

¹²² « Jano en Capri », *La Mujer*, Buenos Aires, Editorial J. Alvarez, 1966, p. 63-79. « Querido querido diario » est inclus dans *Las pelucas* (1968).

¹²³ Nous analyserons plus loin le même texte mais démontrerons au contraire qu’il révèle les limitations du journal intime. En effet, Gorodischer s’éloignera par la suite des formes littéraires traditionnellement associées aux femmes pour s’approprier celles qui sont plutôt associées aux hommes comme la science-fiction.

¹²⁴ Paris cite notamment l’essai suivant : Ellen Moers, *Literary women*, New York, Doubleday, 1976.

¹²⁵ Signalons par exemple que l’ouvrage phare des études littéraires féministes, *The madwoman in the attic*, prête une attention particulière à la réécriture des mythes : Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.

plusieurs nuances peuvent être apportées à cette périodisation et il convient à présent de les examiner.

1.1.2. Limites et explications de la périodisation actuelle

L'autobiographie parodique qui accompagne *Boca de Dama* et qui s'intitule « Poca paciencia y muchas pulgas » est souvent invoquée pour justifier la séparation en deux périodes et pour situer l'apparition d'une « conscience féministe » en 1983. Certaines phrases de ce texte ont ainsi largement été reprises par la critique pour justifier le classement en deux périodes distinctes, en particulier celle qui suit : « los personajes de mis primeros cuentos eran todos hombres y después [de *Trafalgar*] mis personajes fueron casi todos mujeres »¹²⁶. Dans son article introductif, Dellepiane est la première à établir une périodisation à partir de cette déclaration. Celle-ci va ensuite amplement être reprise par la critique – parfois de façon textuellement identique – comme l'argument principal de la séparation en deux périodes. Par exemple, rappelons-nous l'affirmation d'Aletta de Sylvas : « En este primer trayecto narrativo, los personajes son todos hombres pero después, feminismo mediante, [Gorodischer] aborda la riqueza de la vida de las mujeres y las convierte en centro de sus relatos »¹²⁷. Par ailleurs (et tout en indiquant les traces d'une « conscience de genre » avant 1983), Desmarais utilise également la même citation pour étayer sa propre classification¹²⁸.

Toutefois, rappelons que cette phrase contient un aspect fortement provocateur : les personnages de ses premières œuvres ne sont pas *tous* des hommes, tout comme on peut retrouver des textes postérieurs où les protagonistes sont des personnages masculins. Par exemple, *Querido amigo*, publié en 2005, propose une vision parodique, distanciée et critique, de l'érotisme masculin à travers la vie intime d'un lord anglais¹²⁹. Une perspective similaire

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 14-15.

¹²⁷ La phrase qui conclut le chapitre de Aletta de Sylvas constitue en réalité une réécriture de la déclaration de l'écrivaine (*Infra*, p. 75).

¹²⁸ « L'un des indices qui révèlent la prégnance de la revendication féministe de l'auteure dans les textes de cette nouvelle étape, d'écriture est l'élaboration de personnages presque exclusivement féminins, comme l'affirme l'écrivaine elle-même » (*Op. cit.*, p. 68). L'association policier-personnages femmes-féminisme s'établit au même moment de l'argumentation : « l'écrivaine s'est ensuite intéressée au cadre policier, abordé dans ses débuts puis vite abandonné. » (*Idem*). Cette phrase célèbre de l'écrivaine est également citée par Cecilia Luque, qui souligne tout de même la difficulté d'établir une classification selon un critère générique : « Cuando *El Padrino* es *La Madrina* : Género sexual y género textual en un policial negro de Angélica Gorodischer », in Carlos Schickendantz (éd.), *Cultura, género y homosexualidad: estudios interdisciplinarios*, Córdoba, Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2005, p. 71-94.

¹²⁹ Pour une courte introduction à ce texte : Angélica Gorodischer, « Era hora de que una mujer hablara del erotismo masculino », *La Voz del Interior*, Córdoba, 21 août 2006.

n'est-elle pas développée dans les textes des années 70, où l'on retrouve une satire très prononcée des mondes masculins¹³⁰ ? Ne pourrait-on pas également mettre en valeur l'existence d'éléments périphériques qui mettent à distance le protagonisme masculin et qui favorisent l'action, sur un second plan, de certains personnages féminins, ce qui nous serait suggéré par l'article de Balboa Echeverría que nous avons mentionné plus haut ? Inversement, est-ce que le fait que la protagoniste soit une femme implique forcément un récit féministe ?

L'insistance sur les personnages semble ainsi problématique, d'autant plus que l'œuvre de l'écrivaine argentine pratique un questionnement constant des constructions de genre – qu'il soit masculin ou féminin. Un exemple représentatif de ce questionnement est le livre *Doquier* (2002), où le genre de la voix narrative autodiégétique du roman demeure inconnu du début à la fin du récit. Or, dans l'entretien que nous avons réalisé avec l'autrice, celle-ci nous informe qu'elle avait déjà utilisé ce procédé :

Había usado este recurso anteriormente [...] Sí, hay un par de cuentos en los que no se sabe si el narrador es un hombre o una mujer. Me parecía muy interesante porque había estudiado el asunto del *continuum* sexual y dije, ¡bueno! No hay hombres puros ni mujeres puras. Hay una mezcla siempre. Una es mujer pero tiene rasgos masculinos, otro es varón pero tiene cosas de mujer. Están las cosas muy mezcladas. Por ahí el género y el sexo no coinciden¹³¹.

Une de ces nouvelles où le genre du narrateur est inconnu est « Abecedario del Rif », publié en 1968 dans *Las pelucas* et publié à nouveau dans *Casta luna electrónica* (1977). Nous aurons l'occasion plus loin d'étudier ce récit et de le relier à d'autres phénomènes de déconstruction du genre dans des œuvres qui datent de la « première période ». Les propos de Gorodischer nous invitent en tout cas à rechercher une continuité dans son œuvre puisqu'elle dissimule le genre de la voix narrative dans un de ses premiers textes. Ainsi, même s'il paraît *a priori* logique pour la critique féministe de s'intéresser plutôt aux personnages féminins, la déconstruction du genre demande également à être prise en compte.

Par conséquent, certains éléments suggèrent déjà une perméabilité entre les différentes étapes de la trajectoire d'Angélica Gorodischer en ce qui concerne les traits féministes de son écriture et nous aurons l'occasion d'approfondir cet aspect tout au long de notre étude. Examinons à présent la forme générique adoptée par certains livres qui ne correspondent pas

¹³⁰ Lors de notre entretien, l'écrivaine fait référence à la parodie de ces univers « hypermasculins » (*Infra*, p. 532).

¹³¹ *Infra*, p. 532.

tout à fait à ce qui a été établi pas la critique à propos de chaque période. Ainsi, la SF constitue la forme dominante dans *Las Repúblicas* (1991) mais ce livre est plus rarement évoqué par la critique et, en tout cas, il n'est pas considéré comme un ensemble cohérent ; il constitue néanmoins un volume marquant de la « deuxième période », particulièrement en ce qui concerne la réflexion sur la déconstruction du genre¹³². En réalité, les traits SF ne s'effacent jamais complètement de l'œuvre de Gorodischer¹³³ et soulignons même que Gorodischer a récemment publié en 2012 un livre intitulé *Las señoras de la calle Brenner* qui se situe dans un univers post-apocalyptique et qui signe un nouveau « retour » à la SF¹³⁴.

Nous croyons ainsi percevoir une certaine appréhension par rapport aux livres à dominante SF d'Angélica Gorodischer. D'ailleurs, l'écrivaine elle-même regrette l'indifférence et même le mépris qu'ils ont pu susciter :

Entre esos libros [*Mala Noche y Parir Hembra, Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, Jugo de mango, Fábula de la virgen y del bombero*] hubo dos libros más manifiestamente políticos, que los demás también lo son pero solapadamente, los muy ladinos. En uno de ellos no se fijó nadie o casi nadie: bah, cuentos fantásticos, ciencia ficción, pavadas.¹³⁵

Gorodischer fait ici référence à *Kalpa Imperial* (publié entre *Mala Noche* et *Floreros*) et à *Las repúblicas* (publié entre *Jugo de mango* et *Fábula*). Il est d'ailleurs significatif que cette déclaration de l'écrivaine argentine se situe quelques lignes après celle qui a retenue l'attention entière de la critique féministe (« todos mis personajes eran hombres »)¹³⁶. Nous sommes donc invité-es par l'écrivaine elle-même à nuancer la prégnance d'une certaine forme générique et à considérer l'importance de certains livres qui ont été exclus de la deuxième période. N'oublions pas, en outre, que *Mala noche y parir hembra* ou *Fábula de la virgen y*

¹³² Pour une périodisation qui accorde plus d'importance à *Las repúblicas*, voir, par exemple : Jerry Loeg, « Angélica Gorodischer », in Darrell B. Lockhart (éd.), *Latin American Science Fiction Writers: An A-to-Z Guide*, New York / London, Greenwood Press, 2004, p. 96. Pour une analyse de ce livre depuis une perspective de genre : Michèle Soriano, « Genre, violence politique et dystopie dans les nouvelles d'Angélica Gorodischer (années 80) », in Cecilia González, Dardo Scavino et Antoine Ventura (éds.), *Les armes et les lettres : la violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 1960 à nos jours*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Collection de la Maison des pays ibériques », 2010, p. 183-205. Nous avons également, dans notre mémoire de master (*Op. cit.*), étudié les mécanismes science-fictionnels en les reliant au questionnement des rapports de genre, en particulier dans la dernière nouvelle du livre, « Las máquinas infernales ».

¹³³ Par exemple, dans la nouvelle « Caviar negro » de *Menta* (2000).

¹³⁴ Angélica Gorodischer, *Las señoras de la calle Brenner*, Buenos Aires, Emecé, 2012.

¹³⁵ Angélica Gorodischer, « Poca paciencia y muchas pulgas », *op. cit.*, p. 15.

¹³⁶ En dehors de ses livres de fiction, le discours de l'écrivaine se caractérise très souvent par une ironie implicitement revendiquée (tant dans ses entretiens que dans ses essais). Elle-même souligne dans la première phrase de l'extrait que nous venons de citer qu'il peut y avoir plusieurs lectures d'un texte et qu'une autre vision peut s'y dissimuler, de façon rusée ou sournoise. Nous sommes donc invité-es à nuancer les déclarations de l'écrivaine.

del bombero sont des livres qui effleurent constamment le fantastique et le merveilleux¹³⁷.

Signalons tout de même que l'établissement des périodes SF et policier se fonde également sur des déclarations de Gorodischer qui a affirmé à plusieurs reprises qu'elle avait arrêté d'écrire de la SF pour se lancer dans de nouvelles aventures. Nous pourrions cependant considérer le discours de l'écrivaine comme une stratégie de négociation avec le canon littéraire. En effet, l'autrice a souvent été étiquetée comme « écrivain SF », avec toutes les connotations péjoratives associées à cette dénomination et la marginalisation au sein du champ littéraire qui en découle. Aujourd'hui encore, après une recherche rapide sur internet, nous découvrons que l'écrivaine est considérée comme « une des trois meilleures femmes écrivains de SF en langue hispanique »¹³⁸. Bien qu'elle puisse paraître élogieuse, cette opinion pratique tout de même une double marginalisation : non seulement Gorodischer est cataloguée au sein d'un type de paralittérature mais elle est également comprise au sein d'un groupe particulier, celui des écrivaines femmes.

Toutefois, nous constatons également que les phénomènes transgénériques sont fortement présents dans la « première période » et que certains de ses premières livres ne présentent pas de traits génériques SF. Ceux-ci ont pourtant souvent été négligés, probablement car ils gênaient l'établissement d'une classification fondée sur le genre littéraire, comme dans le cas de *Cuentos con soldados* (1965) ou de *Las Pelucas* (1968), mais aussi celui de *Casta Luna Electrónica* (1977). Rappelons par exemple que le premier texte publié par Gorodischer, « En verano, a la siesta y con Martina »¹³⁹, est un récit qui adopte le cadre du policier. Il s'agit d'ailleurs d'un texte qui lui a permis de lancer sa carrière d'écrivaine sous les meilleurs auspices, en décrochant son premier prix littéraire, attribué par la revue *Vea y Lea*¹⁴⁰.

¹³⁷ Comme nous allons le voir par la suite, on a souvent voulu minimiser le caractère SF dans l'objectif plus ou moins explicite de faire entrer Angélica Gorodischer dans le canon littéraire. Or, la SF est discrètement mais fortement présente au sein de la « période du policier », et nous avons vu que l'autrice souligne elle-même que la critique ne s'y est pas intéressée.

¹³⁸ Cf., par exemple : <www.wikipedia.es>

¹³⁹ La nouvelle a ensuite été publiée au sein du recueil *Casta luna electrónica* : Angélica Gorodischer, « En verano, a la siesta y con Martina », *Casta luna electrónica*, Buenos Aires, Andrómeda, 1977, p. 21-38. Nous aurons l'occasion plus loin d'analyser ce récit en détail.

¹⁴⁰ Dellepiane rappelle que *Vea y lea* était un magazine hebdomadaire qui publiait des récits policiers et qu'elle précise la composition du jury : « El jurado estuvo integrado por María A. Bosco, Donald Yates, Adolfo Pérez Zelaschi y Rodolfo Walsh » (Dellepiane, « Contar = mester de fantasía », *art. cit.*, p. 628). *Vea y Lea* était un magazine reconnu qui, avec la revue *Leoplán*, avait contribué à populariser la littérature policière. Elle publiait surtout des récits policiers d'auteurs argentins (par exemple : Rodolfo Walsh, Abelardo Castillo, Syria Poletti, Samuel Peyrou) mais aussi quelques essais sur la littérature (par exemple, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, « ¿Qué es el género policial? » *Vea y Lea*, 1961). On y trouve également des illustrations de Hugo Pratt ou de Quino ainsi que des articles dédiées à l'évolution scientifique et technologique. Cf. Elena Braceras et Cristina Leytour (éds.), « Introducción », *Cuentos con detectives y comisarios: antología*, Buenos Aires, Colihue, 2006, p. 19-20.

Ainsi, la périodisation dichotomique pose doublement problème. D'une part, les protagonistes des premières œuvres de l'écrivaine argentine ne sont pas tous des hommes et, même si tel était le cas, on ne saurait dire pour autant que les textes ne sont pas intéressants depuis un point de vue féministe. D'autre part, nous constatons au sein de la « deuxième période » de nombreuses traces de la SF et, inversement, plusieurs éléments réalistes ou relevant du policier au sein de la « première période ». Quoi qu'il en soit, la littérature de Gorodischer transgresse sans cesse les frontières entre les formes génériques, ce qui gêne l'établissement d'une quelconque périodisation fondée sur la généricité.

Certes, nous constatons dans les années 80 une évolution vers une forme plus réaliste et une utilisation de plus en plus marquée du cadre policier¹⁴¹. Mais le policier est-il si dominant dans les années 80 ? En effet, si nous considérons que la plupart des textes qui composent *Las repúblicas* (1991) sont écrits dans la décennie qui précède sa publication¹⁴² et que *Kalpa imperial* ne relève pas non plus du policier, ce sont déjà deux livres sur cinq qui échappent à la périodisation. De plus, nous constatons également que *Mala noche y parir hembra*, le livre emblématique du « féminisme combatif », n'est probablement pas un livre dominé par le policier puisqu'il est composé de récits fondamentalement transgénériques¹⁴³. Et, comme l'a démontré Desmarais, ces caractéristiques transgénériques ainsi que l'effet fantastique qu'elles provoquent demeurent fondamentaux dans les deux autres livres où les traits du policier sont dominants – *Fábula de la Virgen y el Bombero* (1993) et *Cómo triunfar en la vida* (1998).

Ainsi, le remarquable va-et-vient qu'effectue Gorodischer entre les formes génériques gêne l'établissement d'une chronologie mais également l'établissement d'un véritable « point d'inflexion ». Tout comme la période initiale, celle qui court de 1983 à aujourd'hui témoigne d'une très forte indétermination générique, les codes du récit SF se succédant et se mélangeant à ceux du policier, du *thriller*, du conte de fées, du roman historique, de l'autobiographie, du merveilleux, du récit épistolaire, etc. D'ailleurs, les limites de la

¹⁴¹ Nous pourrions d'ailleurs considérer qu'il s'agit plutôt d'une évolution concernant les modalités du policier que d'une évolution vers le policier. Desmarais décrit ainsi une transition du *whodunnit* vers le roman noir : « C'est [...] sûrement le caractère artificiel du *whodunnit* et la sensibilité sociopolitique de l'auteure qui l'ont incitée à s'orienter vers une autre forme de policier, davantage en lien avec la réalité historique et les rapports de pouvoir, suivant elle-même l'évolution historique du genre : le *hard-boiled*. » (*Ibid.*, p. 163). Il est d'ailleurs significatif que, dans l'étude de Desmarais, environ un tiers de l'analyse textuelle dédié au roman policier concerne des textes datant des années 60 (*Ibid.*, p. 142-162).

¹⁴² Le texte qui couvre la moitié du livre, « Al Champaquí », est daté de 1984 et celui qui le suit au sein du recueil, « El inconfundible aroma de las violetas silvestres », fut publié pour la première fois en 1985 (Angélica Gorodischer, « El inconfundible aroma de las violetas silvestres », *Minotauro*, n° 10, 1985, p. 33-42).

¹⁴³ Il ne resterait donc plus que *Jugo de mango* et *Florerios de alabastro, alfombras de Bokhara* qui présenteraient une prédominance du policier. Mais même pour *Jugo de mango*, l'adoption du policier n'est pas tout à fait claire puisque ce dernier se présente également comme un récit de voyage ou comme un *thriller*.

deuxième période ne sont jamais éclaircies et la « troisième période », initiée dans les années 90 avec *Prodigios* (1995), se superpose à la deuxième : l'inexistence de « tournant » entre les périodes nous invite une nouvelle fois à nuancer une séparation entre des périodes marquées génériquement. La question se pose donc de savoir pourquoi la critique n'a-t-elle pas donné un caractère plus perméable à la séparation entre les trois périodes.

En réalité, il nous semble que le critère de la forme générique a constitué un argument de force pour donner du sens à la naissance abrupte de l'engagement féministe. En effet, il paraît étrange que la conscience féministe apparaisse en 1983 et, de plus, d'une façon aussi tranchée. Le fait qu'elle soit liée au changement de cadre générique permettrait ainsi d'expliquer pourquoi elle aurait été absente dans les textes antérieurs. D'ailleurs, cet argument explique aussi pourquoi cette conscience aurait « disparu » par la suite : l'écrivaine se serait plutôt engagée dans une quête esthétique et aurait délaissé l'aspect féministe.

En résumé, l'aspect féministe des textes d'Angélica Gorodischer ne se manifesterait-il pas d'une façon moins visible dans les deux autres « périodes » ? L'ironie permanente et le jeu sur les apparences qui sont au fondement de son œuvre ne nous inviteraient-ils pas à aller en ce sens ? D'ailleurs, la « deuxième période » relève-t-elle si explicitement d'un « féminisme combatif » ? Mise à part la présence dans *Mala noche y parir hembra* de la citation du *Manifeste pour la libération de la femme* de Victoria Sau, le féminisme de l'autrice n'y est jamais clairement affirmé¹⁴⁴. De façon plus globale, Desmarais constate que cet engagement ne transparaît pas clairement dans son œuvre :

Même si les positionnements de l'écrivaine dans le champ social et dans le champ littéraire se retrouvent réunis dans le recueil *Mala noche y parir hembra* – œuvre dans laquelle l'engagement “féministe” de l'auteure transparaît le plus clairement –, dans ses autres récits, son féminisme affleure plus subtilement, présent davantage dans les stratégies structurelles et génériques et dans le traitement des personnages. En effet, dans la majorité de ses ouvrages, le féminisme – ou la forte conscience de genre, comme nous préférons désigner cette position socio-littéraire – est une perspective que le lecteur peut développer, ou non, selon sa sensibilisation à la problématique et les outils cognitifs dont il dispose.¹⁴⁵

Ainsi, malgré son « féminisme combatif », les livres de Gorodischer demandent toujours à la personne qui lit l'adoption d'une perspective particulière : son écriture n'est jamais pamphlétaire et elle s'exprime de façon détournée ; ses personnages ne se définiront

¹⁴⁴ Remarquons d'ailleurs que, si Gorodischer fait apparaître en exergue de son livre un texte issu de ce manifeste, elle ne choisit pas la citation la plus explicite pour exprimer son engagement.

¹⁴⁵ Desmarais, *op. cit.*, p. 37.

pas eux-mêmes comme féministes et nous ne trouvons pas non plus d'énoncés revendiquant explicitement les droits des femmes. C'est la personne qui lit, avec son « bagage cognitif », qui leur donne leur dimension féministe. Pourrions-nous alors penser que le fait que l'écrivaine se soit explicitement et fortement engagée à partir des années 80 a permis aux œuvres qu'elle a publiées alors d'être lues depuis une perspective féministe ?

Quoi qu'il en soit, un prisme de lecture féministe a rarement été appliqué en ce qui concerne les premières œuvres de l'écrivaine argentine. L'objectif de notre étude sera donc de construire un cadre herméneutique particulier permettant de les aborder depuis une perspective de genre. Mais avant tout, il s'agit d'analyser les raisons profondes pour lesquelles les premières œuvres d'Angélica Gorodischer n'ont pas donné lieu à des interprétations féministes.

1.1.3. Archéologie du cadre herméneutique

À partir des observations qui précèdent, nous pouvons constater que la division de l'œuvre de Gorodischer en périodes plus ou moins hermétiques se heurte à de nombreuses limites. Pourtant, cette façon d'aborder les textes de l'écrivaine argentine est aujourd'hui reconnue par la plupart des chercheurs et chercheuses, qui affirment que seule la deuxième étape peut être considérée comme féministe. Nous avons déjà commencé à expliquer ce phénomène par plusieurs facteurs d'ordre littéraire ou extralittéraire. Cependant, il s'agit à présent d'effectuer ce que nous appelons un travail archéologique sur le cadre herméneutique, c'est-à-dire que nous allons « remonter dans le temps » pour observer comment les interprétations de l'œuvre se sont parfois superposées, reproduisant de façon souvent involontaire certaines opinions et approches critiques.

D'une part, nous verrons que certaines déclarations de l'écrivaine ont eu une influence démesurée sur la critique, celle-ci ayant alors privilégié ses textes les plus récents tout en négligeant les textes les plus anciens. D'autre part, il s'agit de considérer que les outils herméneutiques facilitant l'analyse de ces premiers textes étaient encore en cours de développement dans les années 60 et 70 (tant en ce qui concerne la critique féministe que la poétique de la science-fiction). Par conséquent, les chercheur·ses se sont tout d'abord intéressé·es au fonctionnement de la généricité, l'hypothèse principale de leurs travaux ayant été de savoir si les textes relevaient de la SF ou d'une autre modalité du fantastique. Enfin, il s'agira d'élargir notre perspective sur un plan international et de considérer que le travail de déconstruction de genre pratiqué par certaines écrivaines féministes n'a pas toujours été perçu en tant que tel par la critique. Nous établirons pour cela un parallèle entre la réception de l'œuvre de Gorodischer et celle de l'écrivaine britannique Virginia Woolf, les raisons pour lesquelles leurs textes n'ont pas toujours suscité l'intérêt de la critique féministe étant dans les deux cas fortement similaires : absence de personnages féminins et subversion des codes du roman réaliste.

Rappelons en premier lieu que l'argument principal de la périodisation est celui de la présence de personnages féminins dans la deuxième partie de son œuvre ; cet argument est directement tiré d'une déclaration de l'écrivaine qui a par la suite été relayée et amplement reproduite par la critique. Aussi, la phrase « todos mis personajes eran hombres » a-t-elle été réécrite de différentes façons, donnant naissance à de véritables phénomènes de palimpsestes critiques. Nous pouvons observer un exemple représentatif de ce phénomène au sein d'un

mémoire de recherche soutenu en 2011 en Argentine¹⁴⁶. Dans ce travail, dédié à l'étude de la science-fiction dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer, il est curieux de constater que Mariela Mariuzza reprend mot à mot la conclusion de l'essai d'Aletta de Sylvas : « en este primer trayecto todos los personajes son todos hombres [...] »¹⁴⁷. Rappelons que cette phrase constitue déjà une réécriture de la fameuse déclaration de Gorodischer contenue dans *Boca de dama*. Au-delà de tout commentaire désapprobateur, ce curieux palimpseste révèle l'influence de la perception actuelle de l'œuvre gorodischerienne et des paradoxes qu'elle peut engendrer : alors que le travail bien documenté de Mariuzza rapproche l'écrivaine argentine d'une tradition de récits écrit par des femmes¹⁴⁸, elle néglige totalement l'aspect féministe au moment d'analyser le contenu des œuvres et, au contraire, prend au pied de la lettre l'opinion dominante de la critique.

En réalité, la recherche de Mariuzza adopte une démarche similaire à celle de la plupart des critiques ayant étudié les œuvres SF de Gorodischer. Cette démarche témoigne tout d'abord d'une forme de pratiquer l'analyse littéraire qui consiste à identifier les formes génériques présentes dans le texte. L'attention portée au genre littéraire n'est pas non plus due au hasard. En effet, les premières questions que l'on se pose quand on aborde les univers imaginaires de Gorodischer semblent être les suivantes : comment se construit le monde étrange que je vais analyser ? Ce texte est-il plutôt SF ou plutôt fantastique ? En d'autres termes, il s'agit dans un premier temps d'analyser le fonctionnement de la généricité. Cette démarche était d'ailleurs particulièrement visible dans notre mémoire de master, où nous avons tout d'abord souhaité examiner comment se construisait un texte science-fictionnel afin de pouvoir aborder, dans un deuxième temps, les traits féministes de l'œuvre¹⁴⁹.

La volonté d'identifier les traits génériques se retrouve d'ailleurs dans les deux autres études d'envergure qui se sont intéressées aux livres à dominante SF : celles de Claudia

¹⁴⁶ Mariela Mariuzza, « La ciencia ficción en Angélica Gorodischer », Mémoire de recherche (« tesis de maestría ») sous la direction de Adriana Santa Cruz, Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea, 2011. < <http://www.institutomallea.com.ar/libreria/Tesina2011-MarielaMariuzza.pdf> >

¹⁴⁷ Mariela Mariuzza, *ibid.*, p. 58. Mariuzza cite le paragraphe entier (Voir la citation de Aletta de Sylvas : *infra*, p. 73) et oublie de mentionner la source originale (Aletta de Sylvas, *op. cit.*, p. 79).

¹⁴⁸ Voir, par exemple, le chapitre intitulé « Las mujeres en la ciencia ficción » (*op. cit.*, p. 23-26). Nous reviendrons plus loin sur cette tradition de récits féministes.

¹⁴⁹ En effet, l'état de la question occupait le premier chapitre de notre étude alors que le deuxième chapitre était entièrement dédié au fonctionnement des mécanismes science-fictionnels (*Op. cit.*, p. 40-70). Comme nous avons choisi d'étudier uniquement une nouvelle, nous avons pu procéder, dans un troisième chapitre, à l'analyse de la remise en question des rapports de genre. Remarquons d'ailleurs que nous avions choisi une nouvelle de *Las Repúblicas*, guidés en cela par la périodisation en vigueur et qui nous poussait à étudier plutôt une nouvelle de la « deuxième période ». L'analyse aurait été probablement plus épineuse pour un livre de la « première période », où nous ne nous reconnaissons pas ou peu de phénomènes de déconstruction du genre (*gender*).

Sánchez Arce et celle de Juan Ramón Vélez García¹⁵⁰. Ainsi, dans son ouvrage intitulé de manière significative *Los temas de la ciencia ficción en Trafalgar*, Claudia Sánchez Arce démontre que le texte participe pleinement de la science-fiction. Toutefois, la chercheuse mexicaine ne se limite pas à l'analyse de la forme générique et, sur un second plan, elle met également en relief l'existence d'une certaine critique sociale, démontrant par exemple comment le militarisme et l'autoritarisme sont dénoncés dans le livre. Ses commentaires deviennent pourtant hésitants lorsqu'elle envisage d'approfondir l'aspect féministe, comme nous pouvons le constater dans l'extrait ci-dessous :

Dudo mucho que Gorodischer intentara burlarse de las posturas feministas (carezco de datos para conocer su postura al respecto), pero en el relato deja ver una crítica de aquellas distopías femeninas presentadas en la CF reiteradamente, las cuales en muchos casos destierran al hombre de la sociedad pues, siendo anti-utopías, lo son desde la perspectiva de los hombres: para las mujeres, son más bien utopías.¹⁵¹

La chercheuse mexicaine a bien sûr raison de prendre ses précautions avant d'attribuer à Gorodischer une posture antiféministe¹⁵². Néanmoins, l'hésitation de la critique révèle que, pour étudier les œuvres SF de Gorodischer, un point de vue analytique qui n'inclut pas les problématiques de genre ne suffit pas à rendre compte des subtils phénomènes textuels qu'elles produisent. De façon plus générale, l'étude de Sánchez Arce est révélatrice des obstacles herméneutiques liés au double paradoxe que nous avons tenu à expliciter en introduction : reconnaître et mettre en valeur les traits d'une forme encore assez marginale au sein du canon littéraire semble rendre encore plus difficile l'appréciation de l'aspect féministe.

Le premier obstacle rencontré par la critique fut en effet celui de la hiérarchie entre les genres littéraires et, afin de le dépasser, elle n'a pas toujours choisi, comme Sánchez Arce, de valoriser l'aspect SF des œuvres d'Angélica Gorodischer : cela aurait rendu plus difficile leur reconnaissance. La grande majorité des critiques ont ainsi préféré les insérer dans la « féconde

¹⁵⁰ Respectivement : Claudia Sánchez Arce, *Los temas de la ciencia ficción en Trafalgar*, México DF, UNAM, 1993 ; Juan Ramón Vélez García, *op. cit.*

¹⁵¹ Claudia Sánchez Arce, *op. cit.*, p. 53-54. Il s'agit d'un commentaire sur « A la luz de la casta electrónica », qui met en scène une société gouvernée par une caste de reines mais dont l'autoritarisme est amplement critiqué ; nous aurons l'occasion d'étudier plus loin ce récit dans le chapitre dédié à *Trafalgar*. Remarquons que, comme Mariuzza, Sánchez Arce établit également un parallèle entre l'œuvre de Gorodischer et une tradition de récits féministes : *The left hand of darkness* (1969) de Ursula Le Guin ; *Walk to the End of the World* (1974) de Suzy McKee ; *The Female Man* (1975) de Joanna Russ ; *Woman on the edge of time* (1976) de Marge Piercy.

¹⁵² D'une certaine façon, le commentaire de Sánchez Arce fait écho à celui de Dellepiane qui affirme que Gorodischer critique un « féminisme mal compris ».

tradition fantastique du Río de la Plata »¹⁵³, aux côtés des textes de Borges, de Bioy Casares ou de Cortázar. Par exemple, l'essai de Ramón Vélez García propose de considérer les textes de *Bajo las jubeas en flor* comme des récits néo-fantastiques, délaissant l'aspect SF (ou féministe) de l'œuvre pour la rapprocher de celle des grands auteurs argentins¹⁵⁴. Paradoxalement (?), cette posture rappelle d'ailleurs celle qui fut adoptée par les critiques travaillant à la reconnaissance de la SF en Argentine : Elvio E. Gandolfo, Pablo Capanna ou Jorge A. Sánchez revendiquent ainsi une version nationale du genre qui porterait l'accent sur l'aspect métaphysique et le pouvoir de fabulation plutôt que sur l'aspect scientifique ; les grands précurseurs du genre sont pour eux Leopoldo Lugones, Adolfo Bioy Casares ou Jorge Luis Borges, ce qui permet de donner de la légitimité à la SF et de la rapprocher du canon littéraire¹⁵⁵. D'ailleurs, cette perspective critique est également celle qu'adopte la critique féministe, par exemple Aletta de Sylvas : « Es evidente que Gorodischer es una buena lectora de ciencia ficción pero trasciende los modelos canonizados para inclinarse por una versión *a la argentina* y personal del género »¹⁵⁶.

Au demeurant, malgré son amitié avec la célèbre écrivaine Ursula Le Guin et le fait qu'elles aient publié un essai ensemble¹⁵⁷, l'écrivaine argentine ne revendique pas aujourd'hui ses textes comme de la SF féministe ; de façon générale, elle affiche une préférence pour ses œuvres les plus récentes¹⁵⁸. Comment dépasser alors une opinion qui oriente de façon considérable la majorité des travaux critiques réalisés aujourd'hui sur l'œuvre d'Angélica Gorodischer ? Signalons tout d'abord que cette opinion demande à être nuancée puisque, comme nous l'avons remarqué plus haut, l'étiquette SF fonctionne comme une marque de dévalorisation et, ainsi, l'écrivaine ne souhaite pas être cataloguée comme « écrivaine SF »¹⁵⁹.

¹⁵³ Vélez García, *op. cit.*, p. 227.

¹⁵⁴ Sa position est d'ailleurs fortement paradoxale car, dans son essai, il mentionne constamment les traits SF, parodiques ou féministes de l'œuvre tout en les négligeant à l'heure d'établir des conclusions : son hypothèse de départ est en effet différente. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans le chapitre dédié à *Bajo las jubeas en flor* (Voir : *infra*, p. 181-234).

¹⁵⁵ À plusieurs égards, cette posture de la critique est justifiée : presque aucun écrivain argentin ne revendique une SF « pure » et leurs textes s'éloignent de la science-fiction *hard* pour embrasser une version plus libre et plus personnelle de la forme générique.

¹⁵⁶ Aletta de Sylvas, *op. cit.*, p. 79.

¹⁵⁷ Angélica Gorodischer, Ursula K. Le Guin, *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria, 1992.

¹⁵⁸ D'ailleurs, quand nous avons rencontré l'écrivaine à Rosario, elle nous a fortement incité à étudier ses derniers livres et à ne pas accorder trop d'importance à ses premières œuvres.

¹⁵⁹ La journaliste de *La nación* Graciela Melgarejo affirme par exemple : « Durante muchos años, se encasilló a Gorodischer como “la reina de la ciencia ficción”, gracias a esa manía de poner etiquetas a la creación artística a la que somos tan afectos los críticos y los periodistas. Claro que ella se encargó rápidamente de demostrar que su obra, extensa, distinta y siempre de excelencia, va más allá de cualquier clasificación esquemática. » (Graciela Melgarejo, « La magia está de vuelta », *La nación*, 13 octobre 2007). Desmarais signale aussi que « la plupart des critiques considèrent Angélica Gorodischer comme une auteure de science-fiction – ou plus rarement de policier – ce qu'elle réprouve dans l'interview qui lui a été accordée à l'occasion du salon du livre de Buenos Aires en 2009 » (*op. cit.*, p. 52).

Rappelons également que, au moment de leur parution, les premiers livres d'Angélica Gorodischer ont gagné des prix assez importants et ont indéniablement attiré l'attention d'une partie de la critique. Nous avons déjà évoqué le concours de *Vea y lea* qui a été remporté par Gorodischer ; signalons qu'elle a également gagné un prix pour son premier livre, *Cuentos con soldados*, octroyé par un club prestigieux de la province de Santa Fe (« el Club del Orden »). L'écrivaine elle-même considère avoir réussi un tour de force avec ce concours : le jury a en effet cru que l'auteur du livre était un jeune homme qui venait de terminer son service militaire¹⁶⁰. En outre, en ce qui concerne *Opus dos*, il a su éveiller l'intérêt de l'éditeur renommé Paco Porrúa, fondateur des éditions Minotauro ; après avoir lu la première nouvelle, ce dernier a fortement incité l'écrivaine à lui envoyer l'intégralité du livre¹⁶¹. D'ailleurs, Porrúa travaillait également au sein de la prestigieuse maison d'édition Sudamericana et a par la suite intercédé en faveur de la publication de *Las pelucas*. Nous sommes en 1968, c'est-à-dire à la même époque où Cortázar publie ses premiers livres et seulement un an après la première publication de *Cien años de soledad* (sous l'égide du même éditeur). L'opinion de Gorodischer à l'égard de *Las pelucas* mérite ainsi d'être examinée de plus près :

[Paco Porrúa] me publicó ya en Sudamericana otro libro que no es muy bueno llamado *Las pelucas*. No es muy bueno porque es una ensalada que no tiene unidad, qué sé yo, es un libro de cuentos. Estaba tan desesperada por publicar... Ahora me importa un pito a la vela, si publico o no, ya tengo 29 libros publicados, ¿qué me importa? Pero en aquel momento estaba desesperada. Así que junté todos los cuentos pero los junté mal, todavía no sabía hacer las cosas. En fin. Después de *Las pelucas* le mandé un original completo a Daniel Livinsky, el dueño de las ediciones de La Flor con el cual somos muy amigos y a él le encantó.¹⁶²

L'opinion négative de l'écrivaine ne concerne pas tant le contenu ou la forme des nouvelles mais plutôt la façon de les choisir et de les agencer au sein du livre. L'urgence liée aux circonstances de publication semble d'ailleurs avoir joué en défaveur de la cohérence

¹⁶⁰ Cf., entretien, *infra*, p. 522.

¹⁶¹ Lors de notre entretien, l'écrivaine nous décrit de façon humoristique son premier contact avec Porrúa, qui lui a accordé sa confiance pour *Opus dos* et qui a également publié *Las pelucas* à Sudamericana (*infra*, p. 522). Porrúa fut le créateur de la maison d'édition Minotauro et il était aussi directeur littéraire de la maison d'édition Sudamericana à l'époque de publication des premières œuvres de Cortázar et de García Márquez. Les articles journalistiques que nous avons pu consulter s'accordent à mettre en valeur son immense travail éditorial : « El editor Francisco "Paco" Porrúa fue homenajeado en la FIL de Guadalajara. Pero Porrúa niega el mérito que tuvo como editor. "Yo no soy descubridor de nadie, ni de mí mismo", admite. Se le atribuye el haber "descubierto" a Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad* cuando pocos lo conocían; apoyar a Julio Cortázar después de que *Bestiario* había vendido apenas 300 ejemplares para que le publicaran *Las armas secretas*, y haber traído al español a *El Señor de los Anillos* ». Il est décrit comme un « éditeur légendaire » par le journal *Página 12* : « Confieso que he leído », *Página 12*, 7 juin 2009. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3457-2009-06-07.html>>

¹⁶² Entretien, *infra*, p. 522.

globale du livre et, peut-être, de certaines de ses nouvelles. En outre, le fait qu'elle n'ait pas continué à publier à Sudamericana et qu'elle ait dû rechercher un autre éditeur – moins connu mais également important dans le monde éditorial argentin – explique peut-être un certain ressentiment à l'égard d'un livre qui n'a pas retenu l'attention des lecteurs et des éditeurs de Sudamericana. L'écrivaine a donc probablement eu de fortes attentes à l'égard d'un livre qui ne lui a malheureusement pas permis de « percer » dans le monde littéraire¹⁶³. À l'égard de cette observation, nous pourrions donc nous demander si les opinions négatives par rapport aux premières œuvres n'ont pas été dans une certaine mesure influencées *a posteriori* par la réception peu enthousiaste de ces livres. Examinons ainsi un des premiers commentaires critiques sur l'œuvre de l'écrivaine argentine, qui apparaît en 1984 au sein d'une note biographique dédiée à l'écrivaine lors de la deuxième réédition de *Trafalgar* :

[Angélica Gorodischer] escribe libros. Por ejemplo *Cuentos con soldados*, del que no se puede decir que sea malo como primer libro. Claro que tampoco se puede decir que sea bueno. *Opus dos*, que está mejor escrito pero que es un plomo. *Las pelucas* que es un desastre. *Bajo las jubeas en flor*, que ya está bastante mejor (cf. Elvio Gandolfo, otro amigo). *Casta Luna Electrónica*, que es interesante, y donde por primera vez habla de mí aunque hacía años que nos conocíamos. *Kalpa imperial*, que me parece de lo mejorcito que ha escrito, y *Mala noche y parir Hembra* que es divertido, paródico y justo. O será que a mí me gustan las mujeres. Todas. Por eso me parece un libro justo [...]

Trafalgar Medrano¹⁶⁴

L'opinion affirmée de façon humoristique par le héros du livre, Trafalgar Medrano, ressemble en tous points aux appréciations que nous avons pu observer jusqu'à présent sur les premiers livres de Gorodischer. Mais d'une certaine façon, cette affirmation est suspecte : elle représente une réception de l'œuvre à partir du regard d'un lecteur masculin fictif qui, dans le livre, est considéré comme astucieux et rusé¹⁶⁵. Signalons enfin que l'opinion de Trafalgar constitue un dédoublement de celle d'Elvio E. Gandolfo, un jugement que ce dernier a notamment exprimé dans le prologue du livre qui précède *Trafalgar* : *Casta Luna electrónica*

¹⁶³ Cette désillusion s'exprime de la façon suivante dans notre entretien : « Empecé a escribir entonces y quemé etapas rápidamente, gané un premio en un concurso de cuentos, después gané un concurso de un libro de cuentos, ya sentí que era... que sé yo... una mezcla de Shakespeare y de Cervantes juntos. Por suerte, después se me pasó. Pero en ese momento me sentí bárbara. » (*Infra*, p. 523). Cet enthousiasme est compréhensible puisqu'elle avait réussi à publier dans la même maison d'édition que Bradbury, Cortázar et García Márquez.

¹⁶⁴ Angélica Gorodischer, *Trafalgar*, Buenos Aires, Ediciones del Peregrino, 1984. La note bibliographique est contenue dans un encart sur les deuxième et troisième pages de couverture.

¹⁶⁵ Nous reviendrons dans le deuxième volet de notre étude sur le caractère *ladino* de Trafalgar. Signalons déjà que son regard masculin « légèrement macho » est facilement repérable quand il commente *Mala noche y parir hembra* : « es divertido, paródico y justo. O será que a mí me gustan las mujeres. Todas. » À travers l'humour, il est indiqué au lecteur masculin que l'on peut toujours adopter une attitude positive à l'égard d'un livre qui remet en question des préjugés machistes.

(1977). En effet, comme nous pouvons le constater dans l'extrait ci-dessous, l'ensemble de la critique signée Trafalgar reprend les grandes lignes de ce prologue :

Las Pelucas repite la multiplicidad de tonos de *Cuentos con soldados* y algunas de sus virtudes y defectos. [...] Hasta ese momento parece ubicarse, si nos atenemos a sus mejores trabajos, dentro de una corriente de la literatura argentina que podría incluir los nombres de Mujica Láinez o Beatriz Guido [...] Lo que viene a dinamitar esa impresión y obliga a una relectura de lo anterior, es *Bajo las jubeas en flor*, su cuarto libro. Se trata de un volumen maduro, parejo, que se aparta de los caminos convencionales de la ficción argentina y se ubica con marcada originalidad dentro de la corriente fantástica, subterránea y poco o mal estudiada hasta que la repercusión de Borges obligó a considerarla. [...] En *Bajo las jubeas en flor* los cuentos tienen la extensión óptima, y al romper los diques bien construidos pero en el fondo cómodos de los libros anteriores, dan por primera vez la medida aproximada del talento de Angélica Gorodischer.¹⁶⁶

D'une certaine façon, le peu de considération que Gandolfo accorde aux livres publiés dans les années 60 explique que les critiques postérieurs leur aient accordé moins d'importance. En effet, Gandolfo est le premier critique à avoir produit, en 1977, une étude transversale sur l'œuvre de l'écrivaine¹⁶⁷ et son opinion a ensuite prévalu au sein de la majorité de la critique. Ce phénomène de répétition mérite d'être mis en relief car le jugement de Gandolfo (lui-même écrivain), est en règle générale fortement valorisant mais il demeure aussi très subjectif et même, parfois, légèrement paternaliste¹⁶⁸. En outre, en relisant attentivement son prologue, nous constatons qu'il y a en réalité très peu de reproches concrets par rapport aux premiers livres et nous pouvons même nous demander à quel point ces quelques reproches sont justifiés. Cette posture critique est compréhensible car il s'agissait alors de classer Gorodischer comme « écrivaine de science-fiction ». En effet, il n'existait pas à l'époque d'écrivains « purement SF » en Argentine et l'on avait donc tout intérêt à reconnaître une personne portant l'étendard de la SF. Toutefois, remarquons que Gandolfo remet également en question une œuvre clairement reconnue comme SF : *Opus dos*. Dans ce

¹⁶⁶ Elvio E. Gandolfo, « Prólogo », *Casta luna electrónica*, Buenos Aires, Andrómeda, p. 13-15.

¹⁶⁷ En réalité, les premiers signes d'une étude de l'œuvre de Gorodischer datent de 1975 : Elvio E. Gandolfo, « La obra de Angélica Gorodischer », *El lagrimal trifurca*, Rosario, n° 13, 1975. L'article universitaire le plus ancien que nous avons pu repérer dans une revue universitaire date également de la même année : David Lagmanovich, « Gandolfo, Gorodischer, Martini: Tres narradores jóvenes de Rosario (Argentina) », *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Arizona State University, vol. 4, n° 2, 1975, p. 18-28.

¹⁶⁸ Ses jugements ont parfois contribué à limiter la portée contestataire des textes d'Angélica Gorodischer ; comme l'affirme Michèle Soriano dans un travail portant sur *Opus dos* : « Esta sutil sobriedad que transforma las reglas del juego ha sido censurado por la crítica » (Michèle Soriano, « Literatura menor: géneros y relaciones de género en la literatura argentina actual », in *IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2004).

livre, il regrette ainsi le manque de descriptions détaillées ainsi que l'absence de profondeur psychologique chez les personnages :

Brillan por su ausencia las características fundamentales de la ciencia-ficción: el poder de extrapolación, la descripción detallada de sociedades o mentalidades diferentes. Los personajes, excesivamente representativos, los fragmentos de realidad elegidos (interior de habitaciones o gabinetes de trabajo, sitios aislados), la falta de una descripción minuciosa de ese nuevo mundo (división geopolítica, forma de gobierno, o proceso histórico que dio origen a la inversión del problema racial).¹⁶⁹

Remarquons tout d'abord qu'il est étrange que le critique regrette l'absence de descriptions minutieuses et de profondeur psychologique dans *Opus dos* alors que ces caractéristiques n'apparaissent pas davantage dans *Bajo las jubeas en flor*. Comment expliquer alors les réticences de Gandolfo à l'égard de *Opus dos* ? En réalité, les critères esthétiques qu'il utilise pour mesurer la qualité du livre correspondent à ceux qui sont employés pour évaluer un roman SF conventionnel, en particulier l'importance accordée à la vraisemblance du monde décrit et, par conséquent, aux segments narratifs qui expliquent les étrangetés de façon rationnelle et scientifique¹⁷⁰. Idéalement, ces éléments sont censés servir de cadre à l'« action », c'est-à-dire à l'aventure épique que vivent la majorité des héros SF : sauver le monde des extraterrestres, vaincre les ennemis dans une guerre aux dimensions cosmiques, rétablir la société après le cataclysme, fonder une nouvelle colonie dans l'espace qui permettra la survie du genre humain, etc. Cette trame narrative constitue très souvent la recette du succès d'une œuvre SF mais elle est loin de constituer l'attrait principal des œuvres de Gorodischer.

En effet, celle-ci s'intéresse davantage aux expérimentations menées à partir des années 50-60 par des écrivain·es nord-américain·es comme Philip K. Dick, Ursula Le Guin ou Cordwainer Smith. En outre, le style particulier de l'écrivaine argentine ressemble à celui de *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury, une œuvre qui a été fondamentale pour la

¹⁶⁹ Gandolfo, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁷⁰ Cela est particulièrement visible dans la critique qu'il dédie à *Opus dos* dans son histoire de la SF argentine : « Lo que la limita un poco es que esa solidez ahoga en gran parte la originalidad de los planteos: como si aún se sintiera insegura, la autora permanece en ambientes cerrados, evita la descripción de los momentos en los que justamente se centraría cualquier autor: las descripciones generales, los momentos históricos, la acción » (Elvio E. Gandolfo, « Prólogo », in Jorge A. Sánchez (éd.), *Los universos vislumbrados. Antología de ciencia ficción argentina*, Buenos Aires, Andrómeda, 1978, p. 13-50). Il est singulier de constater que, même si Gorodischer est considérée par Gandolfo comme la meilleure écrivaine argentine de science-fiction, celui-ci ne se prive pas de lui adresser des reproches au sein même du texte qui est censé la mettre en valeur. Signalons d'ailleurs qu'il n'a pas cette attitude condescendante avec les autres auteurs évoqués.

reconnaissance et le développement de la science-fiction en Argentine¹⁷¹. Ainsi, tout comme *Opus dos*, les *Chroniques martiennes* sont constituées d'une suite de récits interrompue par une série d'ellipses temporelles¹⁷² ; la profondeur psychologique des personnages, qui sont différents dans chaque récit, ne constitue pas l'objectif primordial visé par la narration et, en revanche, l'importance est donnée aux éléments qui engagent une réflexion sociale et philosophique. Enfin, comme dans les œuvres de l'écrivaine argentine, l'humour et la parodie occupent une place prépondérante. Toutefois, et malgré ces ressemblances, la plupart des travaux critiques s'étant intéressés à la SF reproduisent le jugement subjectif de Gandolfo, souvent de façon textuellement identique. Les extraits suivants, tirés de l'essai de Jorge A. Sánchez et de Juan Ramón Vélez García, sont ainsi amplement révélateur de la formation d'un nouveau palimpseste critique :

Las pelucas (1968) repite las virtudes y los defectos de los libros anteriores. [...] Es en *Bajo las jubeas en flor* donde aflora todo su talento imaginativo.¹⁷³
Bajo las Jubeas en Flor marca un hito importante en la obra de la autora y podría considerarse como el texto que señala un punto de inflexión y constituye el inicio de su madurez literaria.¹⁷⁴

La mention des « vertus et des défauts » ainsi que l'existence d'un moment au sein de l'œuvre de Gorodischer où elle serait parvenue à maturité nous indiquent que Sánchez et Vélez García reproduisent le jugement de Gandolfo. En outre, le fait que les critiques SF distinguent un véritable « moment-clef » dans la production littéraire de Gorodischer – la parution de *Bajo las jubeas en flor* (1973) – nous semble révélateur. Le rejet par rapport aux trois livres antérieurs est à peine dissimulé et cette opinion semble avoir acquis une telle

¹⁷¹ Signalons à ce propos que nous retrouvons derrière la publication de *Crónicas marcianas* la figure de Paco Porrúa : il était non seulement le fondateur de Minotauro mais on lui attribue également la traduction du livre sous le pseudonyme de Francisco Abelenda (le nom de son grand-père). Cf., Mariángeles Fernández, « Francisco Porrúa, el editor de *Rayuela* y otros libros que cambiaron la literatura », *El País*, 26 juin 2013 ; Nicolás Vidal, « El editor Francisco Porrúa, la conexión ferrolana con Gabriel García Márquez », *Diario de Ferrol*, 20 avril 2014.

¹⁷² Comme Bradbury ou Cordwainer Smith, Gorodischer remet en question la forme hégémonique du roman qui constitue le cadre nécessaire au développement d'une « aventure » classique de SF. Nous y reviendrons plus loin mais remarquons déjà que le livre présente une structure en « neuf parties articulées » (« Las nueve partes articuladas describen una trayectoria circular, o mejor, en espiral » (Angélica Gorodischer, *Opus dos*, Buenos Aires, Minotauro, 1967, quatrième page de couverture ; également cité par Gandolfo, *op. cit.*, p. 12).

¹⁷³ Jorge E. Sánchez, « Nota post-liminar », *Trafalgar*, *op. cit.*, p. 225. Paradoxalement, le seul reproche concret émis par Sánchez par rapport à *Cuentos con soldados* (L'ambiguïté dans les descriptions) est reconnu comme un trait délibérément souhaité qui ne rabaisse nullement la qualité de l'œuvre : « En 1965 aparece su primer libro, *Cuentos con soldados*, donde insinúa su talento para manejar los diálogos, uno de los problemas más difíciles – por la diversidad de modismos – del escritor latinoamericano. Sin embargo, la deliberada ambigüedad de las descripciones, su inmovilidad kafkiana, no llegan a empeñar el clima asfixiante que las envuelve, algo que iba a transformarse en una de las constantes de su obra posterior. » (*Ibid.*, p. 224-225).

¹⁷⁴ Juan Ramón Vélez García, *op. cit.*, p. 97.

notoriété qu'elle s'est ensuite répercutée au sein même de la périodisation établie par la critique littéraire féministe. Est-ce pour cette raison que *Cuentos con soldados* et *Las pelucas* sont à peine évoqués lors de l'établissement de la périodisation par la critique universitaire et féministe ? En effet, si l'on considère comme Gandolfo qu'ils font partie d'une phase où l'écriture n'a pas encore atteint un « stade adulte », nous aurions plutôt tendance à les exclure d'une éventuelle périodisation.

La critique universitaire des années 90 semble donc avoir hérité d'une grande partie de l'appréhension éprouvée par les critiques SF à l'égard des premiers livres de Gorodischer. Cette appréhension a conduit à une certaine méconnaissance de *Cuentos con Soldados* (1965), *Opus dos* (1967), *Las Pelucas* (1968) ou *Casta luna electrónica* (1977) : les études se sont ainsi faites très rares. Rappelons en outre que cela est également dû aux conditions d'accès à ces livres puisque leurs tirages étaient limités et qu'ils n'ont jamais bénéficié d'une réédition¹⁷⁵. Au regard des conditions d'édition et de commercialisation des œuvres, il est donc logique que les critiques se soient intéressées à celles qui étaient le plus disponibles mais également le plus valorisées dans leurs critiques par le monde de la SF.

Or, les auteurs, lecteurs, éditeurs de SF étaient en grande majorité des hommes, probablement moins enclins à reconnaître et à apprécier les problématiques féministes présentes dans les livres. Les critiques de la « première période » ont ainsi très souvent des fans de SF, des lecteurs de revues SF ou des universitaires épris de SF qui ont assumé la tâche de constituer un espace éditorial propice à la lecture de cette paralittérature. Ils ont aussi redoublé d'efforts pour la faire reconnaître et la hisser au statut de littérature mais étaient presque exclusivement des hommes. Ainsi, Gandolfo, Capanna ou Sánchez ont très certainement su reconnaître la qualité littéraire de Gorodischer et ont souhaité la promouvoir dans les revues et les anthologies de SF mais sans accorder dans leurs comptes-rendus la moindre importance au féminisme¹⁷⁶. Cette observation est également valable en ce qui

¹⁷⁵ Les livres les plus commentés par la critique sont d'ailleurs ceux qui sont les plus récents et les plus réédités en Argentine : *Bajo las jubeas en flor*, *Trafalgar* ou *Kalpa imperial* ; *Opus dos* a uniquement bénéficié d'une rediffusion dans des collections espagnoles de SF à partir de la fin des années 80 (Comme *Bajo las jubeas en flor* et *Kalpa imperial*). Cf., bibliographie des rééditions en fin de volume (*Infra*, p. 484). Précisons enfin qu'il est aujourd'hui plus facile de se procurer *Kalpa imperial* ou *Trafalgar* que les livres publiés dans les années 80 et 90 : *Mala noche y parir hembra* ; *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* ; *Jugo de mango* ; *Fábula de la virgen y el bombero* ; *Prodigios* ; *La noche del inocente*, etc. Toutefois, ceux-ci étaient disponibles quand la critique féministe a commencé à étudier l'œuvre de l'écrivaine.

¹⁷⁶ Cela est également vrai pour les anthologies et études publiées à partir des années 80 : Marcial Souto (éd.), *La Ciencia ficción en la Argentina: antología crítica*, Buenos Aires, EUDEBA, 1985 ou Adriana Fernández et Edgardo Pícoli (éds.), *Historias futuras: antología de la ciencia ficción argentina*, Buenos Aires, Emecé, coll. « Escritores argentinos », 2000. Pour une bibliographie plus complète, voir *infra*, p. 502-503. Les éditeurs des anthologies semblent plus préoccupés par la volonté de faire reconnaître la qualité littéraire de la SF que par la

concerne les arguments utilisés pour la commercialisation des livres, aucun élément féministe ne figurant dans les pages de couverture, par exemple.

Ainsi, la constitution du champ critique de la SF et la volonté de faire reconnaître ce type de paralittérature semble avoir eu deux conséquences majeures : d'une part, l'importance moindre accordée aux traits purement SF dans l'optique d'un rapprochement avec la littérature canonique (Borges, Bioy Casares, Cortázar) ; d'autre part, l'effacement des traits féministes qui s'est ensuite répercuté au sein de la critique universitaire dans les années 80 et 90. Au-delà de ce constat initial, les éléments que nous avons observés dans la critique de Gandolfo nous incitent à aller plus loin dans l'analyse de l'altération qui a eu lieu dans la perception de l'œuvre de Gorodischer. Plus particulièrement, ils nous permettront d'expliquer pourquoi la critique littéraire a accordé tant d'importance à la présence des personnages féminins.

Rappelons ainsi brièvement les principaux éléments que reproche Gandolfo aux premiers textes de Gorodischer. Selon lui, les descriptions ne sont pas assez détaillées et, surtout, les personnages sont souvent caricaturaux et en tout cas trop stéréotypiques. Ce commentaire n'est pas seulement applicable à une œuvre SF mais il est surtout utilisé quand l'on souhaite reprocher à une histoire qu'elle « manque de réalisme ». Ainsi, le « défaut » repéré par Gandolfo dans les premiers textes est qu'ils ne correspondent pas suffisamment aux codes du récit réaliste et, en particulier, à ceux du roman réaliste. En effet, la recherche d'une unité totale achevée grâce à des descriptions minutieuses et à une trame narrative fondée sur des rapports de cause à effet est au fondement du roman réaliste. Il peut paraître étrange de vouloir appliquer ces codes de lecture aux premiers livres d'Angélica Gorodischer mais n'oublions pas que le critique considère que ceux-ci « semblent annoncer une écrivaine centrée sur le réel »¹⁷⁷.

En outre, au sein du parcours de l'écrivaine argentine, ces caractéristiques concernent plutôt les romans publiés à Emecé à partir des années 80, comme *Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara* (1985) ou *Jugo de mango* (1988). Cela explique d'ailleurs pourquoi la critique littéraire féministe a donné autant d'importance aux personnages puisque la profondeur psychologique se construit probablement de façon plus naturelle dans un roman

reconnaissance des éléments féministes car, dans une certaine mesure, cette reconnaissance entrerait en contradiction avec l'objectif initialement recherché.

¹⁷⁷ Elvio E. Gandolfo, « Prólogo », *op. cit.*, p. 12. La traduction est de Desmarais qui d'ailleurs s'ajuste à cette opinion : « En effet, il est encore très difficile d'identifier un style, une caractéristique propre à sa production, comme ce sera le cas ensuite par la forte présence de l'oralité, de l'humour, du jeu avec les normes génériques, ainsi que par la réflexion sociopolitique qu'elle développe avec subtilité. Ces publications semblent présenter des réflexions éparses au sujet de l'injustice et des rapports de pouvoir et de domination, parmi lesquelles on peut trouver les germes d'une réflexion sur les rapports de genre. » (*Op. cit.*, p. 57)

que dans des textes courts fortement empreints de fantastique ou de SF. D'ailleurs, s'il fallait déterminer une deuxième période à partir d'un élément facilement identifiable, nous pourrions affirmer que les années 80 correspondent à l'époque où l'écrivaine argentine commence à publier des romans.

Toutefois, cet élément ne devrait pas conduire à une déconsidération de l'aspect féministe des premières œuvres de Gorodischer, où les personnages féminins sont moins nombreux. Nous proposons ainsi d'établir un parallèle avec une autre écrivaine dont l'œuvre a été perçue de façon similaire : Virginia Woolf. Angélica Gorodischer a souvent exprimé son admiration pour la célèbre écrivaine, un élément qui a notamment été mis en valeur par Mónica Zapata dans son article au titre suggestif : « Angélica Gorodischer: una señora con cuarto propio »¹⁷⁸. Mettant en valeur les parallèles entre la pensée de Woolf et celle de Gorodischer, Zapata aborde notamment la question des personnages en affirmant que les deux écrivaines effectuent un travail subtil sur la construction de la figure du héros dans leurs écrits :

La literatura femenina, que “niega, rechaza y abomina” el culto del héroe y del antihéroe, no es el privilegio de las únicas mujeres, aunque no sean muchos los varones que se hayan animado a dar a conocer la suya. En cierto sentido, para Angélica como para Virginia Woolf, la literatura no tiene sexo, en la medida en que no hace falta adivinar si tal página ha sido escrita por una mujer o un varón. [...] Que la escritura femenina se opone tanto al héroe y al antihéroe como a la heroína de una sola pieza, los textos de ficción de Angélica Gorodischer nos lo demuestran constantemente¹⁷⁹.

Suivant le commentaire de Zapata, il nous semble que la remise en question de la figure du héros convient particulièrement bien à la façon dont sont construits les protagonistes des premières œuvres de l'écrivaine : le personnage de Trafalgar en est probablement l'exemple le plus connu mais nous verrons par la suite que ce phénomène se produit également de façon constante dans les textes antérieurs. Cela expliquerait d'ailleurs pourquoi Gandolfo regrettait l'absence de personnages construits selon l'art réaliste des caractères. En effet, les personnages masculins, qui sont largement majoritaires dans les premiers textes de Gorodischer, sont souvent des caricatures du pouvoir ou des personnages dont le côté viril a été hypertrophié : l'explication psychologique n'est donc pas privilégiée. Ainsi,

¹⁷⁸ Mónica Zapata, « Angélica Gorodischer: una señora con cuarto propio », *Lectures du genre*, n° 1, 2007, p. 39-47. <http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_1/Zapata_art..html>

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

l'établissement d'une chronologie du féminisme fondée sur l'apparition des personnages féminins demande à être nuancée.

Nous aurons l'occasion par la suite d'examiner la déconstruction des personnages et des univers masculins, tant dans les œuvres à dominante SF que dans les deux autres livres des années 60 (*Cuentos con soldados* et *Las pelucas*) ; nous examinerons également d'autres passerelles entre l'œuvre de Woolf et celle de Gorodischer. Pour l'instant, c'est l'analyse de la réception de l'œuvre de l'écrivaine britannique qui nous intéresse car elle nous permettra d'expliquer pourquoi les personnages féminins ont acquis autant d'importance au sein de la critique féministe. Ce travail métacritique concernant Woolf a notamment été effectué par Toril Moi dans *Sexual/Textual politics*, un ouvrage capital pour le développement des études littéraires féministes¹⁸⁰. La chercheuse norvégienne y explique notamment que l'écrivaine anglaise a été perçue de façon paradoxale par une partie de la critique féministe nord-américaine, très réservée par rapport au caractère contestataire de ses textes.

Moi explique que cela est dû à la perspective humaniste traditionnelle adoptée par la critique féministe et qui devient évidente notamment quand « Woolf est accusée d'être trop subjective, trop passive ou de fuir son identité de sexe en embrassant l'androgynie »¹⁸¹. La chercheuse norvégienne poursuit son analyse en évoquant un autre élément souvent reproché à Woolf, c'est-à-dire l'absence de caractères féminins forts avec lesquels les lecteurs et les lectrices puissent s'identifier. C'est ce point qui nous semble très révélateur en rapport avec la réception de l'œuvre de Gorodischer. Moi considère en effet que, si les critiques féministes recherchent des personnages féminins dans l'œuvre de Woolf, c'est en raison de la prégnance d'une certaine conception de la littérature défendue entre autres par le théoricien marxiste Georg Lukács : la préférence pour le roman réaliste, totalisant et « objectif », qui décrit avec précision les espaces et dresse de façon exacte le portrait psychologique des personnages. Pour illustrer ses propos, la critique norvégienne établit un parallèle humoristique entre une

¹⁸⁰ Toril Moi, *Sexual / textual politics : feminist literary theory*, London / New York, Routledge, 2002. La traduction est disponible en espagnol sous un titre malheureusement amputé d'une partie de sa signification : Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, coll. « Crítica y estudios literarios », 1988. Signalons que nous citerons en traduisant directement de l'original quand la traduction espagnole nous semble problématique.

¹⁸¹ Moi, *op. cit.*, p. 21 (je traduis). Toril Moi signale d'ailleurs que de nombreux reproches adressés à Woolf proviennent de l'importance démesurée donnée aux éléments biographiques de l'écrivaine, révélant ainsi une façon dépassée de pratiquer l'analyse littéraire ; l'écrivaine britannique aurait ainsi fui son « identité de sexe » par peur d'assumer son statut de femme. Paradoxalement, ce type d'analyse ressurgit quand il s'agit d'étudier l'œuvre d'une écrivaine femme, celle-ci devant prouver son engagement par sa vie personnelle : « [Pour Elaine Showalter] les essais de Woolf échouent dans la transmission d'une expérience directe au lecteur car, en tant que femme de la classe supérieure, elle n'avait pas vécu la nécessaire expérience négative qui lui aurait permis de devenir une bonne écrivaine féministe » (*Op. cit.*, p. 11, je traduis). Le livre cité par Moi est : Elaine Showalter, *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

certaine conception féministe de la littérature et celle qui fut défendue par certains écrivains soviétiques :

Ce type d'esthétique humaniste universaliste nous conduit à rechercher des personnages féminins forts et puissants dans les œuvres littéraires, tout comme le Congrès d'Écrivains Socialistes de 1934 s'était conclu sur la revendication du réalisme socialiste. À la place d'ouvriers joyeux et de conducteurs de tracteur fiers et heureux, nous devrions exiger aujourd'hui des *femmes* conductrices de tracteur, souriantes et heureuses.¹⁸²

Certes, l'image de la conductrice souriante au volant de son tracteur est provocatrice, mais elle révèle que l'aspect féministe d'un texte ne peut pas se limiter à l'existence de personnages féminins. Les fictions de Woolf présentent ainsi des personnages ambivalents, souvent masculins mais dont l'identité évolue sans cesse et qui sont soumis à de profondes contradictions ; ce n'est pas pour autant qu'elles n'engagent pas un questionnement des rapports de genre. Ne pourrait-on pas observer, dès lors, un phénomène similaire dans la réception de l'œuvre de Gorodischer ? D'autres éléments soulignés par la chercheuse norvégienne nous invitent également à suivre une interprétation différente. En effet, les éléments que valorise Lukács dans sa théorie du roman (en particulier, l'unité et le rapport cause à effet) contrastent avec les histoires fragmentées et le style foisonnant, poétique et subjectif, de Gorodischer, dont les textes peuvent être rapprochés des œuvres considérées comme *modernistes* par la critique anglo-saxonne : Woolf, Proust, Joyce, etc.¹⁸³

Ainsi, à la lumière de la réception de l'œuvre de Woolf, nous pouvons mieux comprendre pourquoi la critique féministe s'est moins intéressée à la « première période » de l'écrivaine argentine et, en revanche, a préféré distinguer une « deuxième période », celle du roman féministe combatif. Il existe, certes, une évolution dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer et de plus en plus de protagonistes féminins peuplent le premier plan de ses œuvres à partir des années 80. Toutefois, il s'agit également d'examiner les personnages féminins qui habitent les interstices des récits publiés avant les années 80 et qui s'opposent de façon fréquente aux personnages masculins hypertrophiés qui occupent le premier plan.

S'il était encore besoin de démontrer que les premiers textes de l'œuvre argentine demandent à être analysés depuis une perspective de genre, signalons ainsi que ce travail a déjà commencé à être réalisé par une partie minoritaire de la critique. L'article de Beatriz Urraca que nous avons mentionné plus haut en est un exemple significatif. Selon elle,

¹⁸² Moi, *op. cit.*, p. 8 (je traduis).

¹⁸³ Gorodischer semble d'ailleurs d'accord avec cette opinion : *infra*, p. 531.

l'absence de personnages féminins ne signifie par pour autant que le questionnement des rapports de genre est inexistant. Urraca affirme ainsi que :

Au lieu de faire jouer à des femmes des rôles traditionnellement alloués aux hommes, [Angélica Gorodischer] explore de façon approfondie la construction des personnages masculins et, en particulier, de leur sexualité. Ces derniers deviennent alors des anti-héros dont la masculinité est remise en question et qui sont forcés à se confronter à l'existence de leur côté féminin – ou du moins, à leur côté « non macho ». [...] En réalité, ses récits questionnent les rôles sociaux d'une façon différente : Au lieu de proposer un renouvellement des normes sociales, ils explorent de façon détaillée leurs conséquences et entraînent une réflexion profonde sur la façon dont est construit notre monde [...]¹⁸⁴

Urraca s'inspire dans son analyse des travaux des chercheuses féministes nord-américaines comme Marleen S. Barr, Sarah Lefanu ou Jenny Woolmark¹⁸⁵ et, plus globalement, du développement de la critique SF féministe aux Etats-Unis. Elle constate ainsi que Gorodischer s'écarte d'un certain type de fictions féministes dans la mesure où elle n'invente pas des sociétés utopiques uniquement composées de femmes et n' imagine pas non plus des histoires où les femmes arrivent à vaincre le monde technologique des hommes avec la force que leur procure la nature. Pour Urraca, l'originalité et le succès de l'entreprise de Gorodischer résident dans le paradoxe suivant : il n'y a pas de femmes mais ce sont des problématiques profondément féministes qui sont traitées dans les textes.

D'ailleurs, dans le champ de la SF, l'écrivaine argentine ne constitue pas un exemple isolé. Ainsi, *La main gauche de la nuit* d'Ursula Le Guin¹⁸⁶ – une écrivaine dont nous avons

¹⁸⁴ « Rather than placing women in traditional male roles, she carries out an in-depth exploration of the male characters and their sexuality, and these become anti-heroes whose masculinity is questioned and who are forced to confront the existence of their feminine or at least their “non-macho” side. [Her narratives] challenge sexual roles in a different way, by exploring in depth the implications of the conventions and what they say about the world in which we live, rather than supplanting them with new conventions. » (Beatriz Urraca, « Angelica Gorodischer's voyages of discovery [...] », *art. cit.*, p. 99, je traduis).

¹⁸⁵ Marleen S. Barr, *Lost in space : probing feminist science fiction and beyond*, Chapel Hill, The university of North Carolina press, 1993 ; Sarah Lefanu, *Feminism and science fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1989 ; Jenny Wolmark, *Aliens and others: Science Fiction, feminism and postmodernism*, Iowa City, University of Iowa press, 1994.

¹⁸⁶ Ursula K. Le Guin, *The left hand of darkness*, New York, Walker, 1969. Le livre raconte l'histoire d'un homme, Genly Ei, émissaire sur la planète Gethen et de son évolution tout au long du livre qui peut être considéré comme un roman d'apprentissage : Genly se défait progressivement de ses préjugés et des ses schémas mentaux pour finalement tomber amoureux d'un être qui est à la fois homme et femme, un être hors-genre, qui ne participe à aucune de ces deux constructions culturelles. En effet, les catégories homme et femme n'existent pas sur Gethen : ses habitants développent soit le sexe « féminin » soit le sexe « masculin » pendant la période de *kemmer* (phase érotique qui arrive tous les mois et qui dure environ une semaine) ; ils et elles peuvent également porter l'enfant. Toutefois, ni la première ni la deuxième donnée ne produit d'incidence sur leur vie sociale. Ce livre illustre ainsi de façon paradigmatique la déconstruction de la catégorie « genre » mais également, dans une certaine mesure, celle de la catégorie « sexe » puisque les différences anatomiques que les Gethenien-nes développent lors du *kemmer* et pendant la grossesse ne sont pas socialement déterminantes.

déjà mentionné l'affinité avec Angélica Gorodischer – constitue un autre exemple de fiction qui ne met pas en scène de personnages féminins. En effet, ceux-ci sont parfaitement absents de l'univers diégétique mais l'œuvre de Le Guin réussit un tour de force magistral : elle engage une profonde réflexion sur les rapports de genre et, aujourd'hui, le livre est perçu comme une utopie féministe par l'unanimité de la critique. D'ailleurs, les affinités entre l'écrivaine nord-américaine et l'écrivaine argentine ne se limitent pas au contenu de leurs œuvres mais se sont également manifestées par la traduction en anglais de *Kalpa imperial* et par la publication de *Escritoras y escritura* (1992) aux éditions Feminaria.

Le travail archéologique que nous avons réalisé jusqu'à présent a donc permis de faire remonter à la surface certains tropismes qui ont empêché une analyse transversale des premières œuvres d'Angélica Gorodischer – même si plusieurs travaux ont effectué une mise en relief partielle de certains aspects de ses premiers textes. L'analyse que nous allons effectuer dans ce premier volet de notre étude portera ainsi sur les principaux phénomènes textuels qui structurent ces textes et qui donnent une cohérence globale à notre objet littéraire. L'examen de ces phénomènes nous permettra de construire progressivement un cadre herméneutique autorisant la considération et la mise en valeur de certains aspects féministes de la production littéraire initiale de l'écrivaine argentine.

« Mujeres escritoras ha habido siempre. Denigradas, burladas, ridiculizadas. Digámoslo de una vez: temidas. ¿Por qué? Porque es el varón el que tiene derecho a hablar/escribir, no la mujer. »

Angélica Gorodischer

1.2. La remise en question de la nomophatique littéraire

Afin de comprendre les enjeux sociaux et littéraires qui déterminent la genèse initiale de l'œuvre, nous commencerons notre analyse de l'œuvre d'Angélica Gorodischer par l'étude de deux textes qui fictionnalisent de façon marquée le passage à l'écriture : « Querido querido diario » (1968 : 81-98) et « Cartas de una inglesa » (1968 : 123-139), tous deux issus du recueil *Las pelucas* (1968). Dans ces textes, le récit met en relief les limitations imposées au discours des femmes ainsi que la restriction de leur liberté en ce qui concerne leur vie professionnelle ou leur vie sexuelle. Le questionnement de ces normes contraignantes est d'ailleurs renforcé grâce à la médiation d'un intertexte écrit par des femmes qui participe pleinement au processus de production de sens et à la subversion de la nomophatique¹⁸⁷.

Nous verrons par la suite que la recherche d'une certaine liberté dans l'écriture semble avoir conduit l'écrivaine vers un type de littérature très peu investi en Argentine mais qui bénéficiait tout de même de l'aura de prestigieux parrains : la science-fiction. Nous étudierons ainsi le texte d'une conférence prononcée par l'écrivaine en 1978 au Congrès International de Science-fiction de Bruxelles afin de mettre en évidence le discours féministe qui accompagne le développement de l'aspect science-fictionnel de sa production. En ce sens, l'appropriation des codes de la SF, une forme traditionnellement liée au domaine masculin, peut être considérée comme une effraction aux normes de la nomophatique littéraire. Mais si cette attirance pour la littérature SF peut paraître singulière, il conviendra de rappeler que, sur un plan international, de nombreuses autrices ont commencé à écrire de la SF en même temps que l'écrivaine argentine. Nous verrons ainsi que ce phénomène peut s'expliquer par le fort

¹⁸⁷ Selon Michèle Le Dœuff, la nomophatique désigne « un code déterminant qui a le droit de parler, à qui, où, sur quels sujets, pour dire quoi et sur quel ton » (Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998, p. 116).

élan utopique qui caractérise les années 60 et qui a entre autres poussé les mouvements féministes à imaginer et à militer pour de nouveaux modèles de rapports sociaux de genre, ce qui s'est traduit pour de nombreuses écrivaines par l'appropriation d'une forme générique considérée comme mineure, la science-fiction¹⁸⁸.

1.2.1. La fictionnalisation du passage à l'écriture

Avant de commencer l'analyse de « Querido querido diario » (1968 : 81-98), il s'agit avant tout de signaler que le procédé métanarratif de fictionnalisation de l'écriture n'est pas inhabituel chez les écrivaines femmes qui interrogent ce que Thérèse Courau appelle « les partages sexués du champ littéraire »¹⁸⁹. La chercheuse française a ainsi mis en évidence de nombreux phénomènes métafictionnels chez des autrices argentines comme Luisa Valenzuela, Sylvia Molloy, Edna Pozzi, Tununa Mercado, Martha Mercader, Reina Roffé, etc. Courau explique notamment cette récurrence par le fait que les autrices sont très souvent confrontées à la nomophatisme littéraire. De fait, elles sont fréquemment renvoyées à leur statut de femmes dont l'écriture est censée se cantonner aux sphères de l'intime et du privé. À travers la mise en scène de l'énonciation, les autrices recherchent donc la remise en question de l'ordre sexué du discours mais aussi de nouveaux modèles et de nouvelles façons d'envisager le fait littéraire.

Dans le cas d'Angélica Gorodischer, il existe dans l'ensemble de sa production littéraire une multitude de phénomènes métafictionnels. Celles-ci visent tout particulièrement à subvertir le cantonnement à la sphère du privé et du « sentimental » en embrassant une dimension globale et en questionnant les comportements que l'on associe spontanément aux femmes. C'est ainsi que nous allons constater dans « Querido Querido diario », nouvelle issue du recueil *Las pelucas*, une remise en question de ce que l'on attend habituellement d'un journal intime écrit par une jeune fille.

¹⁸⁸ Cette recherche utopique est aussi liée à la recherche d'un autre type d'écriture en littérature : le Nouveau Roman français, la littérature beatnik aux États-Unis, « La nueva novela hispanoamericana » ou l'antipoésie en Amérique, etc.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 256. Cf. l'ensemble de la sous-partie dédiée à ce phénomène (*Ibid.*, p. 246-263). Courau observe notamment une accentuation des phénomènes métafictionnels dans les années 80 : « La confusion entre autrice représentée et autrice empirique s'accroît dans les romans « antiautoritaires » qui se présentent comme des « écritures de l'écrire », au sein desquels est problématisée l'écriture en train de s'élaborer et/ou exhibé le dispositif énonciatif dans son rapport aux conditions de possibilité de l'énonciation, à travers une scénographie qui s'articule autour d'une énonciatrice posée directement comme autrice de l'œuvre donnée à lire au lecteur » (*Ibid.*, p. 252).

Il s'agit tout d'abord d'effectuer une présentation analytique de la configuration narrative de cette nouvelle. Cette dernière se divise en six fragments qui correspondent à autant d'entrées quotidiennes du journal intime d'une jeune fille en pleine crise d'adolescence. Précisons ainsi que nous percevons depuis le point de vue de la narratrice autodiégétique l'éveil de sa sexualité ainsi que son envie constante de se mêler au monde des adultes. Cette volonté de se comporter en adulte est d'ailleurs responsable de la première étrangeté majeure du récit : les pensées et les actions de la narratrice entrent en contradiction avec celles qui correspondraient à une jeune fille car celle-ci se place sur un pied d'égalité, tant avec ses parents que par rapport au reste des adultes.

Cependant, la narratrice se heurte sans cesse aux obstacles dressés sur son chemin par son entourage et en particulier par sa mère, qui la rappelle constamment à l'ordre et qui veille à ce qu'elle reçoive une « bonne éducation ». Une situation fortement traditionnaliste et répressive est ainsi mise en scène par le récit, nous faisant découvrir à travers le ressenti de la jeune fille la multitude d'interdictions qui pèsent sur elle et qui sont particulièrement liées à sa situation de femme. Malgré tout, la jeune fille est très curieuse et déterminée et n'hésitera pas à braver les interdits, notamment en ce qui concerne les injonctions de genre. Elle utilisera alors une multitude de ruses pour jouer des tours aux personnes qui l'entourent : ses parents, le curé de sa paroisse, son enseignante, etc.

Il est d'ailleurs significatif que la première action transgressive de la narratrice représente l'appropriation de la littérature interdite aux jeunes filles. En effet, sa mère ne lui autorise que l'accès aux livres pour enfants et, en revanche, range ceux qui lui sont interdits dans une armoire qui demeure soigneusement fermée. D'une certaine façon, cette porte fermée à clef représente le carcan de l'éducation mais, comme la narratrice elle-même le souligne, il s'agit d'un obstacle pouvant être dépassé : pour le dire avec les mots de Trafalgar Medrano, le fameux personnage que l'écrivaine argentine inventera quelques années plus tard, « la serrure pouvant maintenir une femme enfermée n'a pas encore été inventée »¹⁹⁰. En effet, la serrure de l'armoire ne pose aucun problème à la jeune fille, qui va y découvrir de nombreux livres attisant son imagination. Signalons ici que cet épisode comporte des ressemblances frappantes avec l'autobiographie de l'autrice ; comme elle-même le rappelle dans « Poca paciencia y muchas pulgas » :

Cuando empecé a manotear libros, mi mamá me señaló un anaquel y me dijo
“Estos no; a éstos los vas a leer cuando seas grande, no ahora: *pas pour jeunes*

¹⁹⁰ « ¿Vos te creés que se ha inventado la llave que sirva para tener encerrada a una mujer? » (1979 : 75).

filles”. Demás está decir que fueron los primeros que leí: algunos me aburrieron, a otros no los entendí aunque algo tenía que me impedía dejarlos, algunos me maravillaron.¹⁹¹

Cet épisode de la vie de l’écrivaine est rappelé dans plusieurs entretiens¹⁹² mais aussi dans un livre postérieur à fort caractère autobiographique, *Historia de mi madre* (2004). Cependant, la nouvelle ne postule pas directement ce caractère autobiographique et elle demande ainsi d’être interprété comme une remise en question de l’éducation sexuée et, plus globalement, comme la passivité imposée aux femmes. Mais pourquoi au juste ces livres sont-ils interdits aux jeunes filles ? Le récit nous révèle ainsi rapidement qu’il s’agit de leur contenu sexuel ; le livre qui pousse la jeune fille à forcer la serrure de l’armoire s’intitule par exemple *La morale sexuelle*. La narratrice nous informe tout de même que la lecture de ce dernier – probablement composé de préceptes de l’Eglise catholique – s’avère mortellement ennuyeuse, ce qui ne manque pas de constituer un clin d’œil humoristique à la personne qui lit. En réalité, le livre qui plaît le plus à la narratrice est un classique de la littérature érotique, *L’amant de Lady Chatterley* :

Ese sí; trae párrafos y párrafos, y hablan y dicen justamente esas palabras; a mí me gustan que hablen. [Con ese] tuve mucho material para pensar de noche. Yo lo llamo pensar a eso, y mamá dice que hay que tener cuidado con las cosas sucias y que el ángel de la guarda se pone triste (1968 : 81)

L’évocation des fantasmes érotiques de la jeune fille et, de façon indirecte, de la masturbation, se mélange au registre oral qui représente la façon de parler très enfantine de la jeune fille. La mise à distance du discours de la mère, imprégné de morale religieuse, parodie la pudibonderie qui impose un voile de silence sur la vie sexuelle en empêchant les femmes de vivre librement selon leur libido. Cette revendication de l’onanisme féminin peut paraître déplacée mais rappelons que nous sommes à l’époque des grands mouvements de libération sexuelle et de grandes personnalités comme Simone de Beauvoir avaient fortement incité les femmes à parler ouvertement de leur vie sexuelle (considérée comme un des grands « mystères » de l’humanité). Mais ce discours de libération s’oppose aux discours

¹⁹¹ Angélica Gorodischer, « Poca paciencia y muchas pulgas », in Miriam Balboa Echeverría et Ester Gimbernat González (éds.), *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Feminaria, 1995, p. 12.

¹⁹² Par exemple : « Cuando Angélica Gorodischer preguntaba por algunos libros que azuzaban su imaginación [...], la madre le decía: *Pas pour jeunes filles*. [...] Admite que su juvenil apetito lector se aplicaba sobre su objeto con gran fervor, pero escasa competencia: “Salvo *El amante de Lady Chatterley*, que me produjo una verdadera conmoción, creo que del resto no entendí nada. Después, en el colegio secundario, me estaban esperando las míticas *Memorias de una princesa rusa*, que leí con mis compañeras en el baño, por supuesto”. (Angélica Gorodischer et Guillermo Saavedra, « Las letras del deseo », *La Nación*, 01 décembre 2001.)

traditionnalistes et l'épisode où la mère force sa jeune fille à aller à l'Eglise pour confesser ses péchés est en cela fortement significatif :

[El cura] me puso la mano en la cabeza, que a mí no me gusta, y no la sacaba de allí. Entonces yo levanté el brazo y le agarré la mano y se la saqué, y se la apreté bien fuerte para que aprenda. [...] Se puso colorado todo entero, no en las manchas solamente, y me seguía mirando. Eso me dio una idea, porque Antonia también tiene libros guardados, y un domingo le saqué uno y leí de un cura que se había enamorado, y ellos no pueden casarse y tener hijos porque se van al infierno, y las mujeres tampoco pueden enamorarse de ellos; pero yo le voy a hacer creer que estoy enamorada de él, me voy a poner las medias del colegio y les voy a soltar las costuras a los corpiños que me compró mamá. (1968 : 90)

Le geste du curé, qui pose sa main avec insistance sur sa tête, symbolise la violence morale et physique subie par la jeune fille. Pourtant, celle-ci ne se laisse pas faire et met en place des stratégies de résistance qui sont directement inspirées par la littérature : ce sont à la fois les livres de sa mère mais aussi ceux qui appartiennent à Antonia, la domestique de la maison, qui permettent à la jeune fille de construire un véritable plan d'action pour se défendre des abus du curé. En effet, quelques jours après cette entrevue, la fille se retrouve seule avec lui dans la sacristie, ce qui donne lieu à la scène qui clôt la nouvelle :

« Padre, soy una gran pecadora » [...] y me llevé la mano al vestido como si me lo fuera a desprender. Pero él me agarró de la mano y yo se lo dejé, y en ese momento le dije: « También he fornicado », y lo miré fijo. Me soltó y tuvo que sentarse. Me dijo « ¿Pero cómo? » y yo le dije: « Como mi papá y mi mamá ». Pero él me dijo: « No te preguntaba eso, sino quién fue el canalla capaz de semejante cosa. » [...] Se me había ocurrido decirle que era el padre Antonio o papá pero le dije que no le podía decir quién era. [Al final] le saqué la lengua y le dije que él no podía decir nada porque era secreto de confesión, y que si decía algo yo le iba a acusar de que había querido fornicar conmigo y que por eso me había llevado a la sacristía. (1968 : 92)

Les deux personnages sont tous les deux isolés dans un espace clos, la sacristie, ce qui ajoute une touche d'érotisme à la situation et désacralise dans son ensemble l'acte de confession. Le discours et le comportement de la jeune fille sont en tout cas très fortement érotisés, et entrent en décalage total avec l'attitude attendue d'elle par son entourage, remettant en question une certaine morale traditionnaliste. L'humour qui traverse l'ensemble de la scène participe pleinement de son caractère subversif ; il repose à la fois sur l'étonnement du curé mais aussi sur les phrases qui font penser à des tirades de film (« Padre soy una gran pecadora »). Cependant, le fait que cet érotisme cru soit placé dans la bouche

d'une jeune fille produit un effet étrange et introduit une distanciation par rapport au mythe de la femme *sex symbol*. Si la jeune fille est probablement en train d'imiter une *femme fatale* et que la scène dans son ensemble contient un aspect cinématographique prononcé, signalons aussi l'empreinte de la littérature et en particulier du roman picaresque qui se reflète dans le caractère espiègle et malicieux de la narratrice¹⁹³.

Au-delà de ces éléments intertextuels et de la dénonciation de l'attitude paternaliste du corps ecclésiastique (qui frôle parfois la pédophilie), nous reconnaissons aussi le conflit entre le discours d'une contre-culture revendiquant la libération sexuelle et celui qui émane d'un secteur conservateur de la société argentine¹⁹⁴. Ce dernier s'était particulièrement exacerbé dans les années qui précèdent la publication de *Las pelucas*, la « Révolution argentine » instaurée par le général Onganía en 1966 ayant notamment visé un retour au modèle de la famille traditionnelle qui était alors amplement remis en question.

Ainsi, dès le début de sa production littéraire, l'érotisme et l'amour des livres constituent des forces motrices de l'écriture de Gorodischer qui la poussent à explorer des styles innovateurs. Ici, le journal intime et la littérature érotique se mélangent pour aboutir à une subversion des normes de genre(s) et à l'émergence d'une voix passée sous silence¹⁹⁵. Toutefois, par rapport à une littérature érotique écrite par des hommes qui exalte la libido sans limites de la femme, cette nouvelle d'Angélica Gorodischer insiste fortement sur la violence patriarcale qui confine les femmes dans des rôles stricts et dominés. En ce sens, le caractère

¹⁹³ Commentant la collection de littérature érotique qu'elle a dirigé pendant un bref laps de temps, (« La noche Mildos », chez Emecé), Gorodischer décrit elle-même ce fonctionnement : « En las historias picarescas de Boccaccio o el Aretino, está presente una búsqueda de placer, de venganza o de diversión a partir de lo erótico antes que el amor, la pasión. En estos casos, la línea divisoria entre los géneros es casi imprecisable. Lo erótico se mezcla con la picaresca y con el humor » (Angélica Gorodischer et Guillermo Saavedra, *art. cit.*)

¹⁹⁴ Cette situation est résumée de la façon suivante par Isabella Cosse : « En los años 60, y especialmente con el golpe del general Juan Carlos Onganía, las fuerzas tradicionalistas, integristas y familiaristas, nutridas de diversas franjas de la sociedad civil y de la Iglesia católica, cuajaron en un “bloqueo tradicionalista” que se propuso detener a la subversión que incluía no sólo al avance de la izquierda y el comunismo sino también los cambios que se producían en las costumbres y la moral. Recientemente, Valeria Manzano ha subrayado este enraizamiento de las fuerzas conservadoras (no sólo en el Estado sino también en la sociedad), sugiriendo que las mismas no constituyeron una reacción ante el avance de la subversión, sino una dimensión permanente y central del proceso de cambio que no surgió con el golpe de Estado de Onganía sino que estuvo presente desde muy temprano » (Isabella Cosse, « Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina: desafíos y problemas de investigación », *Temas y debates*, n° 16, Décembre 2008 ; cf., Oscar Terán, *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993, p. 89-115 ; Valeria Manzano, « Sexualizing youth: morality campaigns and representations of youth, in early 1960s Buenos Aires », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 14, n° 4, Octobre 2005, p. 433-461).

¹⁹⁵ « Recurrente y travieso, el erotismo parece no haber dejado de excitar conciencias a lo largo de la historia: por exceso, en épocas permisivas; por defecto, en tiempos de guardar el cuerpo, puede volverse crítica de costumbres o válvula de escape. Para Gorodischer, “instituciones y momentos restrictivos como la influencia de la Iglesia, la normativa del código napoleónico o el puritanismo del período victoriano ayudaron a dibujar sociedades blancas sólo en apariencia porque, por debajo, transcurría siempre una literatura sabrosa, llena de implicaciones, de sugerencias y de licencias” » (Gorodischer et Saavedra, « Las letras del deseo », *art. cit.*).

trompeur de la jeune fille, le caractère étrange du récit ainsi que le fait que la sexualité ne soit pas consommée mais uniquement fantasmée introduisent des nuances significatives à la vision d'une sexualité insatiable qui a souvent été attribuée aux femmes par l'imaginaire masculiniste¹⁹⁶.

Dans une certaine mesure, « Querido querido diario » constitue un sexorcisme au sens où l'entend Marie-Hélène Bourcier¹⁹⁷ puisque, tout en remettant en question le rôle maternel de la femme, la nouvelle questionne également une vision fantasmée construite sur le mythe d'une sexualité féminine sans limites. En ce qui concerne la problématique générale de notre analyse, cette nouvelle nous apporte plusieurs éléments pour comprendre la genèse de l'œuvre de Gorodischer car elle met en scène la naissance même du désir d'écrire. Il s'agit tout d'abord de rappeler un autre élément autobiographique du récit : tout comme la jeune narratrice, l'écrivaine a toujours été une lectrice infatigable de toute sorte de livres et l'envie d'écrire a germé en elle dès son plus jeune âge¹⁹⁸. Or, l'envie de lire et d'écrire est également très fortement présente chez la narratrice autodiégétique : à travers cette mise en abîme, le besoin de prendre la parole et de raconter des histoires est donc fictionnalisé dès les premières œuvres de l'écrivaine argentine. L'envie d'écrire est d'ailleurs fortement renforcée par la présence d'un élément hypertextuel fondamental pour le récit : *Le journal d'Anne Frank*. En effet, la lecture de ce livre déclenche chez la narratrice l'envie de tenir un journal et, par conséquent, de commencer à écrire.

Rappelons ainsi qu'Anne Frank elle-même ne cachait pas son envie de devenir écrivaine et que son journal est une réécriture élaborée de son premier cahier, qu'elle avait commencé à tenir dans l'optique de le publier. Mise à part l'envie de devenir écrivaine,

¹⁹⁶ Michèle Soriano signale ce phénomène de la façon suivante : « “Lassata, non satiata”, “épuisée mais non repue”, écrivait Tacite à propos d'Agrippine : la représentation de la sexualité féminine est ainsi dévolue à l'illimité, elle ne connaît aucune borne car un abîme insondable la figure. » (Soriano, « Violence, érotisme, pornographie : technologies du genre dans les genres policier et érotique », *Lectures du genre*, n° 5, 2008, p. 27).

¹⁹⁷ « Un sexorcisme réussi doit permettre de briser le charme de la vieille pornographie moderne. [...] Un sexorcisme, c'est donc une manière de dénaturiser, de déconstruire la pornographie moderne et de toucher un peu à ce que j'appelle la post-pornographie, qui est une critique de celle-ci. De fait, on commence à se rendre compte que la culture pornographique telle que nous la connaissons, dans son accessibilité, ses modes de diffusion et ses représentations, ne nous vient pas des murs de Pompéi mais de la modernité qui a engendré une certaine volonté de savoir, sur les mystères de la féminité notamment. » (Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques. Queer zones 2*, Paris, La fabrique, 2005, p. 157). L'utilisation du terme sexorcisme peut paraître *a priori* déplacée pour un texte des années 60 mais il s'agit de rappeler la libération sexuelle survenant à cette époque mais aussi l'essor de la pornographie à travers de magazines comme *Playboy* et la construction d'une image cinématographique de la sexualité féminine avec des *sex symbols* comme Marilyn Monroe.

¹⁹⁸ Gorodischer signale à plusieurs reprises cette envie insatiable de lecture et d'écriture et explique que la composition de ses premiers pas fut retardée en raison de sa vie personnelle et professionnelle (*Cf.*, par exemple, « Poca paciencia y muchas pulgas », *op. cit.*).

d'autres éléments comme la découverte de la sexualité¹⁹⁹ et l'hostilité à l'égard de la figure maternelle (également présente dans « Querido querido diario ») accentuent le parallèle avec la situation de la jeune hollandaise. Cette ressemblance est d'ailleurs précisée par la narratrice dès la deuxième phrase du récit : « Esto es como lo que hacía Anna Frank, aunque ella tenía cosas verdaderamente interesantes para contar, del encierro » (1968 : 81). La résonnance du journal et de la vie d'Anne Frank tout au long du récit constitue cependant une source d'étrangeté, la situation tragique de la victime de l'Holocauste étant diamétralement opposée à la vie dans une famille aisée argentine. Toutefois, les deux histoires se déroulent dans une situation d'enfermement qui est associée, dans le cas de la jeune narratrice de « Querido querido diario », au carcan de l'éducation imposée aux jeunes filles.

Superposée au portrait déconcertant de la jeune fille et à son attitude rebelle vis-à-vis des normes sociales, la référence hypertextuelle au journal d'Anne Frank instaure donc un nouveau trouble dans la lecture. Il existe néanmoins encore une autre source majeure d'étrangeté, qui réside cette fois-ci dans la forme et qui donne un aspect monstrueux au texte. En effet, l'écriture imite au plus près ce que pourrait être le style brut d'un journal intime dénué de toute transformation littéraire²⁰⁰ : les phrases sont réduites à la syntaxe la plus élémentaire, le pronom personnel « yo » occupe une place hyperbolique, le vocabulaire est très réduit et des expressions enfantines et naïves sont récurrentes. Le style est donc très enfantin et pourrait même paraître brouillon ou décousu²⁰¹. Nous pourrions même avancer que nous avons l'impression de lire le journal d'une fillette de huit ans, ce qui rend encore plus étrange les scènes à contenu sexuel que nous avons mentionnées. Ce style, totalement inadapté au canon littéraire, a probablement conduit une partie de la critique à déconsidérer ce texte – ce phénomène a d'ailleurs pu affecter d'autres nouvelles de *Las pelucas* présentant un style « non littéraire ». Or, l'apport des études de genre mais également des théories esthétiques remettant en question la pureté de l'art nous incitent plutôt à considérer le texte comme l'aboutissement d'un travail sur le langage consistant à reproduire le langage d'un

¹⁹⁹ Il s'agit notamment des sentiments d'Anne Frank à l'égard de Peter Van Pels (rebaptisé Peter Van Daan dans son journal), qui rejoint la famille Frank dans leur cachette.

²⁰⁰ En cela, le journal intime de la nouvelle d'Angélica Gorodischer contraste avec une écriture plus littéraire, celle que nous retrouvons par exemple dans le journal d'Anne Frank. Rappelons que cette dernière avait l'intention de devenir une écrivaine reconnue, notamment grâce à la publication de son journal intime, ce pourquoi elle en avait écrit une deuxième version, améliorant l'aspect littéraire. Après la fin tragique de l'autrice, son père, Otto Frank, a également apporté des modifications : Anne Frank, *Het Achterhuis: Dagboekbrieven van 12 Juni 1942 – 1 Augustus 1944* [L'annexe : notes de journal du 12 juin 1942 au 1^{er} août 1944], Amsterdam, Contact Publisher, 1947. Pour l'édition critique et l'étude des différences entre les deux versions : Anne Frank, *Journal par Anne Frank*, Paris, Gallimard, 1986.

²⁰¹ Rappelons ainsi le jugement de Elvio E. Gandolfo : « hay un poco de todo, especialmente a nivel de estructura y de lenguaje » (« Repúblicas dobles », in Miriam Balboa Echeverría et Ester Gimbernat González (éds.), *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Feminaria, 1995, p. 92

enfant tout en y insérant certains passages littéraires (ou, comme nous avons mentionné précédemment, des répliques cinématographiques).

Ce caractère littéraire se manifeste par exemple par la présence de procédés métatextuels qui méritent d'être commentés. Ainsi, dans les phrases qui ouvrent ou ferment les six entrées quotidiennes de son journal intime²⁰², la jeune fille ne cesse de répéter que, pour écrire, elle est obligée de se dissimuler au regard des autres : « Querido, querido diario: tener una amiga no es lo mismo, porque las amigas hablan y cuando una quiere estar sola, no la dejan » (1968 : 81) ; « Querido querido diario: tuve que dejarte porque se acercaba mamá » (1968 : 85) ou « Yo quería escribir todos los días, pero a veces no puedo porque tengo que subirme a la mesa de mi cuarto » (1968 : 91). Cette insistance sur la nécessité d'avoir un espace privé pour écrire se retrouve également dans l'importance que la fillette accorde au lieu secret où elle dissimule son journal intime :

Escondí el diario en mi lugar, que ese lugar es lo único que no voy a decir en el diario, porque total el diario lo sabe porque está ahí cuando yo no lo escribo, y en cambio si me lo encuentran, leen el lugar y van a ir a mirar, y no es que tenga muchas cosas que importen, porque es chico, pero algo sí tengo, y el diario también lo sabe. (1968 : 87)

Bueno querido diario, hasta mañana. Ahora te pongo en el lugar secreto mío para que nadie te vea ni te toque, porque vos sos nada más que mío, y si mamá algún día te descubre la voy a matar y te voy a salvar y me voy a ir con vos a una iglesia, para que la policía no me pueda agarrar. (1968 : 89)

Cette nécessité d'écrire en cachette peut bien sûr être interprétée comme un jeu innocent que l'on attribue à la personnalité rebelle de la jeune fille. Mais l'insistance que le récit accorde à ces obstacles et leur répétition à chaque entrée du journal crée une sensation d'inconfort ; la jeune fille est fortement influencée par les limitations qui se superposent à son écriture et qui proviennent du regard des autres et par la gêne provoquée par le fait d'être constamment surveillée. En outre, cette situation de réclusion demande à être interprétée de façon plus large car, sur un second plan, nous pouvons ressentir la pression sociale qui pèse sur le groupe des femmes en général. Cela est particulièrement visible quand la fillette se réfère à la situation de sa mère : « esta noche no puedo escribir mucho porque mamá empezó otro régimen para adelgazar, y como no come de noche camina por toda la casa y fuma aunque no le gusta, para quitarse el hambre. Hasta mañana, querido diario » (1968 : 93). Dans

²⁰² Remarquons que nous retrouvons très souvent dans les récits d'Angélica Gorodischer des éléments métatextuels dans leurs phrases d'ouverture et de fermeture : celles-ci constituent des seuils d'entrée et de sortie du texte, c'est-à-dire des moments privilégiés pour faire référence au processus même d'écriture. Nous avons également commenté ce procédé dans notre mémoire de master (*op. cit.*, p. 54-55).

cette citation, la jeune fille n'est pas consciente des injonctions de genre qui créent des troubles psychologiques chez sa mère mais cette situation demande à être perçue en tant que telle par la personne qui lit, d'autant plus qu'elle est liée au fait que sa fille ne peut passer à l'écriture.

Nous constatons donc dans l'ensemble de ces extraits une multitude d'obstacles qui se posent face à la jeune fille quand celle-ci se décide à écrire. En réalité, ces références métatextuelles au passage à l'écriture nous font penser au fameux essai de Virginia Woolf : *Une chambre à soi*. En effet, cet hypotexte, que Angélica Gorodischer a amplement cité par ailleurs, met également en relief la nécessité de posséder un espace personnel pour écrire qui permette d'être délivré des constantes sollicitations auxquelles les femmes répondent au sein de l'espace domestique. L'utilisation du journal intime et du style enfantin pourrait alors paraître étrange : elle rappelle aussi que les femmes ont été associées à des formes génériques liées au privé et au sentimental alors qu'elles ont été constamment éloignées des récits à caractère noble et épique.

Or, la sensation d'enfermement qui traverse l'intégralité du texte semble également renvoyer aux limitations d'une forme générique traditionnellement associée au féminin, le journal intime. En effet, bien que « Querido querido diario » soit un texte divertissant qui contient également de façon dissimulée une forte critique sociale, sa dimension humoristique indique également que le cadre du journal intime est trop limité. Les références récurrentes à la difficulté d'écrire fonctionnent ainsi de pair avec l'érotisme du texte qui subvertit les limites du journal intime.

Ainsi, le travail que nous avons effectué sur cette nouvelle a consisté tout d'abord à apprécier un style et un vocabulaire très enfantin qui pouvait initialement nous paraître très peu conforme aux exigences d'un texte littéraire. Par ailleurs, le fait que cette vision enfantine soit mélangée à un discours très érotisé pouvait initialement accentuer cet effet de gêne. Toutefois, force est de constater que le récit révèle une construction très soignée²⁰³ qui se manifeste notamment par les nombreuses références hypertextuelles et par les phénomènes d'autoréflexivité. En outre, la subversion de la forme du journal intime par la forte dose d'érotisme (qui crée un objet littéraire à peine reconnaissable) gagne à être mise en

²⁰³ Signalons également un élément que nous n'avons pas évoqué jusqu'à présent, à savoir que le rythme du récit se caractérise par un *crescendo* d'actions illicites de la part de la jeune fille. Celle-ci a une attitude de plus en plus provocatrice et effectue des facéties de plus en plus espiègles, malicieuses et risquées – elles se terminent par la confession finale que nous avons commentée ci-dessus.

perspective avec le caractère fondamentalement transgénérique de l'écriture d'Angélica Gorodischer et la traversée constante qu'elle effectue entre les genres littéraires.

Ce récit peut donc à l'origine paraître « monstrueux » à un lecteur ou à une lectrice non averti·es mais il gagne toute sa saveur lorsque nous abandonnons notre perspective habituelle et optons pour une perspective d'analyse qui intègre les problématiques soulevées par les études de genre : nous pouvons alors plus facilement apprécier l'humour du texte, les nombreux jeux littéraires ainsi que la remise en question de l'éducation sexuée et de la répression sexuelle. Par ailleurs, l'opposition entre l'érotisme de la jeune fille et la morale conservatrice qui l'entoure doit aussi être reliée aux conflits discursifs et sociaux contemporains du contexte d'écriture : d'une part, la Révolution argentine du général Onganía et son discours traditionnaliste et, d'autre part, la montée en force du discours d'émancipation sexuelle et du mouvement de libération des femmes.

Quoi qu'il en soit, l'examen de cette nouvelle a permis de mettre en valeur certains éléments socioculturels qui président à la genèse de l'œuvre d'Angélica Gorodischer. Nous avons également pu remarquer le caractère fortement métatextuel de son écriture ainsi que l'hypertextualité avec des textes mondialement connus d'autres écrivaines femmes. Enfin, l'ensemble de ces éléments est fortement marqué par la recherche d'un espace et d'une expression littéraire propres et originaux. Ces caractéristiques ne sont d'ailleurs pas un fait isolé mais se retrouvent dans d'autres textes de l'écrivaine argentine, notamment dans la nouvelle qui suit « Querido querido diario » au sein du recueil *Las Pelucas* : « Cartas de Una Inglesa ».

1.2.2. La recherche de la liberté dans l'écriture

Dans un essai publié en 1989, Gorodischer illustre de la façon suivante les contraintes liées à la nomophatique littéraire :

Cuando el varón le da permiso a la mujer para que escriba, así como a veces le da permiso para ocuparse de economía, entonces quiere que ella escriba como él dictamina. Desgraciadamente muchas, cada vez menos, muchas han hecho eso, han acatado, en la página como en el hogar y han escrito la novela del varón escrita por una mujer. Novelas SIEMPRE de amor y EXCLUSIVAMENTE de amor, en las cuales las protagonistas femeninas terminan abandonadas, muertas, fracasadas, locas, suicidadas. En una palabra, castigadas. Pero si una mujer que escribe no se sujeta al mandato patriarcal y escribe lo que se le da la gana y como se le da la gana, si desobedece, ahí viene

lo que decía Stuart Mill. He ahí por qué nos recuerdan sólo cuando nos morimos. No siempre, por otra parte.²⁰⁴

L'écrivaine argentine regrette de façon tranchée que les femmes soient très souvent poussées à écrire des livres sans grande originalité, se conformant aux normes du canon littéraire masculiniste. Cette réflexion illustre certaines spécificités du texte que nous venons d'étudier, « Querido querido diario », en particulier la recherche de l'originalité dans l'écriture et la nécessité de franchir certains obstacles qui se posent aux femmes quand elles décident de devenir écrivaines. Nous allons retrouver dans « Cartas de Una Inglesa » (1968 : 123-138) des problématiques similaires, notamment en ce qui concerne la réflexion sur les normes contraignantes de la nomophatique littéraire.

Cette nouvelle de *Las Pelucas* est constituée de six lettres écrites par Sybil, une femme au foyer anglaise qui a choisi de se séparer de son mari Stephen (que l'on devine parfois violent dans ses propos et dans ses actes) et qui essaie d'assumer le fait de vivre seule, ou du moins avec Reggie, un personnage mystérieux dont on ne sait jamais s'il est le frère, l'amant ou l'ami proche de la protagoniste. Sybil adresse ses lettres à son amie argentine Angélica (nous devinons bien sûr qu'il s'agit d'une métalepse d'autrice²⁰⁵), à qui elle va raconter les détails de sa vie quotidienne (ses sorties au théâtre, ses courses, le ménage) ainsi que les troubles occasionnés par sa séparation avec Stephen.

Si le quotidien de Sybil et son récit ont une apparence tout à fait banale, une deuxième trame se déroule en marge de la narration première. La personne qui lit la nouvelle en est avertie par plusieurs procédés de mise en abyme de l'écriture dont la métalepse d'autrice que nous venons de signaler. Remarquons également que l'ellipse sur les lettres d'Angélica (on ne lit que celles de Sybil) provoque une sensation de manque qui nous invite à imaginer la présence d'un autre discours passé sous silence ; la structure d'énonciation est en tout cas complexe et relativise à tout moment l'autorité de la voix narrative principale. En outre, le prénom de Sybil renvoie déjà à la dimension mystérieuse du récit et au caractère prophétique de l'écriture²⁰⁶. Mais remarquons surtout l'accumulation de détails très légers qui ponctuent la narration et qui vont véritablement construire la trame parallèle : à la manière de la stratégie

²⁰⁴ Angélica Gorodischer, « Las mujeres y las palabras », *Confluencia*, vol. 4, n° 2, Avril 1989, p. 8.

²⁰⁵ Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 244.

²⁰⁶ Il est d'ailleurs étonnant de constater une curieuse coïncidence : quelques années après la parution de *Las Pelucas*, une psychiatre anglaise, Flora Rheta Schreiber, écrira un livre sur une de ses patientes qu'elle surnommait Sybil. Le livre connut un grand succès éditorial et fut adapté à deux reprises au cinéma : Flora Rheta Schreiber, *Sybil*, Washington, Regnery, 1973.

narrative des « pormenores que profetizan » que préconisait Borges²⁰⁷, l'autrice dissémine dans les lettres de Sybil des indices qui préfigurent la rupture finale qui donnera tout son sens à l'histoire :

Reggie se ríe de mí cuando estoy sentada en ese cuarto y él entra. *No se burla, no oigo su risa pero sé que ha estado sonriendo.* (1968 : 125)
Sé que sería más *sensato* poner [el regalo de mi marido] sobre la mesa de luz, pero ¿por qué voy a ser *sensata*? (1968 : 127)
Reggie ha cambiado, no está bien. [...] Ha mejorado, pero no está como antes, *no es mi verdadero Reggie.* (1968 : 132-133, je souligne)

La trame seconde se construit autour du personnage de Reggie dont on devine peu à peu qu'il obsède totalement Sybil et qui constitue la véritable raison l'empêchant de renouer contact avec son mari Stephen qui essaie désespérément de revenir vivre auprès de sa femme en tentant de la raisonner :

Stephen quería que olvidáramos la separación, todo, y que volviéramos a vivir juntos. No pude contestarle nada, y pienso que fue mejor así, porque le di tiempo para que siguiera. Y entonces me dijo muy suavemente, tanto que casi no le entendí al principio, que era necesario que yo abandonara a Reggie, y que podríamos, así, volver a empezar. Ya no era cuestión de seguir allí, frente a él, sin contestarle. Le dije que nunca, nunca abandonaría a Reggie. Pero eso fue lo peor que pude haber hecho, decírselo tan categóricamente. Me dijo tranquilamente las cosas más abominables. Sufrí en ese momento, créame, como nunca había sufrido desde la *muerte* de Reggie. (1968 : 136)

Le caractère de mort-vivant de Reggie rompt ici le cadre réaliste de l'histoire qui avait patiemment été construit autour de la vie quotidienne de Sybil et qui était soutenu par l'aspect épistolaire de la narration. Il s'agit d'un procédé typique du récit fantastique²⁰⁸ et, effectivement, on se rend compte que celui-ci est présent à de multiples niveaux. On pense, par exemple, à l'hésitation décrite par Tzvetan Todorov vis-à-vis de l'interprétation d'un phénomène surnaturel²⁰⁹. Au-delà de cette hésitation, c'est l'utilisation de la forme épistolaire qui contribue de manière prédominante à la production de l'effet fantastique : elle configure le cadre réaliste du récit et contribue également à l'hésitation sur l'interprétation du phénomène fantastique puisque nous ne disposons que du point de vue de l'autrice des lettres (Sybil).

²⁰⁷ Jorge Luis Borges, « El arte narrativo y la magia », *Discusión*, Madrid, Alianza, 1997.

²⁰⁸ La rupture du cadre réaliste par l'intrusion du mystère est au cœur de la définition du fantastique. Cf., par exemple, Pierre Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951 ; Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

²⁰⁹ Cette hésitation constituerait, selon Tzvetan Todorov, le fondement du fantastique : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29).

D'ailleurs, l'effet de réalité est renforcé par le fait que Sybil s'adresse à Angélica Gorodischer : ce mélange des niveaux narratifs produit un effet inquiétant puisque, grâce à cette métalepse, la mort de Reggie vient s'imbriquer dans notre propre réalité. Quoi qu'il en soit, l'ambiguïté est due en très grande partie à l'absence d'une dimension surplombante puisqu'on ne connaît que le point de vue de Sybil et qu'on demeure dans la sphère du privé, des traits qui, selon Jean Fabre, sont également caractéristiques du fantastique²¹⁰. Par ailleurs, la dimension psychologique et la *coloration* pessimiste que Fabre décrit à propos du fantastique sont fortement présentes dans le récit, entre autres par l'insistance sur l'aspect cruel et violent de la vie domestique.

La combinaison de ces éléments crée une « inquiétante étrangeté » qui se rapproche des phénomènes textuels que Milagros Ezquerro et Mónica Zapata ont mis en valeur à propos des textes fantastiques de Silvina Ocampo²¹¹. Et, tout comme dans certains de ces récits, cette inquiétante étrangeté qui accable l'héroïne aura pour elle des conséquences désastreuses. En effet, la tristesse qui l'afflige et la relation qui la lie au fantôme de Reggie vont l'obliger à se confiner à l'intérieur de sa maison et à réduire sa vie à des tâches de *ménagère* : « No he ido al teatro ni a ningún otro sitio. [He salido] sólo una o dos mañanas, para hacer las compras de la *ménagère* en la que me veo obligada a convertirme »²¹². Condition qui atteint son paroxysme dans sa dernière lettre, puisque Sybil ne sort plus du tout et qu'elle vit tout le temps enfermée ; un enfermement qui devient presque comique, le ridicule de la situation pouvant facilement être perçu par la personne qui lit : « Ya no salgo », « pido las provisiones por teléfono » (1968 : 138). Cette situation contraste d'autant plus avec la situation initiale où l'autrice des lettres mentionnait ses ballades quotidiennes et ses sorties au théâtre.

Toutefois, si Sybil demeure enfermée, la littérature, elle, continue à voyager, libre et émancipée. Dans ce récit épistolaire, les lettres de Sybil commencent toujours par la formule « My dear Angélica »²¹³, un élément qui souligne l'importance de la communication entre femmes au niveau international : le mouvement féministe ne se construit pas dans un seul pays, mais témoigne d'une véritable solidarité s'exprimant à travers un réseau qui fait circuler des informations, des lettres ou des livres. Cela est particulièrement visible dans l'*incipit* de la nouvelle, qui commence par cette déclaration de Sybil : « Cumplí por fin con lo que me

²¹⁰ « [Le fantastique] met en scène de préférence un homme ordinaire témoin-victime isolé et privilégié de l'événement. Ainsi d'ailleurs du roman policier : surtout dans le roman-problème, le crime reste limité à la sphère du privé ». Jean Fabre, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 174.

²¹¹ Cf., Milagros Ezquerro (éd.), *Aspects du récit fantastique rioplatense : Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997.

²¹² *Las pelucas*, op. cit., p. 132, en français dans le texte.

²¹³ *Ibid.*, p. 123, en anglais dans le texte.

encargó, y le hice llegar a Mrs. Dodds sus libros » (1968 : 123). Signalons ici un jeu métatextuel significatif puisque Pam Dodds est une amie de l'écrivaine qui apparaît dans la dédicace de la nouvelle.

Cette littérature qui voyage contraste avec la coloration globalement pessimiste du texte et permet d'imaginer l'existence d'un autre type de discours. Elle fait ressortir la présence d'une voix invisibilisée, sous-jacente, mais qui est bel et bien là et qui contient une énergie puissante et libératrice. Cette énergie se manifeste d'ailleurs dans les derniers mots prononcés par Sybil et qui concluent la nouvelle : « Ya ve, tengo tantas cosas que hacer. Pero usted escribame, no deje de hacerlo. ¡Tiene tantas cosas para contarme! » (1968 : 138). L'impératif et la phrase exclamative, venant d'une personne qui vit dans la prison de sa maison, acquièrent une résonance spéciale accentuant l'urgence et l'importance de l'écriture libératrice.

L'interprétation de ces procédés métatextuels (mais aussi la référence à Woolf dans « Querido querido diario ») peut dans une certaine mesure paraître comme extrapolée. Toutefois, il s'agit de prendre en compte que l'écriture d'Angélica Gorodischer est profondément autoréflexive et le fait que les références hypertextuelles sont presque toujours foisonnantes. En effet, la personne qui lit est invitée à reconstituer la cohérence de ces textes en déchiffrant les signes d'une composition seconde. Ce type d'activité lectrice est particulièrement suggéré par un jeu littéraire qui est resté jusqu'à présent sous-jacent dans notre analyse de « Cartas de una inglesa ». En effet, dans ce récit qui combine à la perfection un très grand nombre de procédés de l'écriture fantastique (hésitation, coloration pessimiste, point de vue individuel et limité, rupture du cadre réaliste, détails annonciateurs de cette transgression, etc.), un élément perturbateur demande à être réinterprété : le nom de l'autrice des lettres. Au début de la nouvelle, nous nous interrogeons en effet la signification de ce prénom qui indique une dimension prophétique confirmée par le dénouement du récit.

Néanmoins, nous constatons une similitude marquée avec l'œuvre d'une écrivaine anglaise, Mary Shelley, autrice notamment de *Frankenstein*, fille de Mary Wollstonecraft et épouse du poète romantique Percy Shelley. En effet, dans son roman post-apocalyptique *The last man*²¹⁴, la projection fictionnelle de l'écrivaine britannique découvre, près d'une cave à

²¹⁴ Moins connu que *Frankenstein*, ce roman se déroule à la fin du XXI^e siècle et alors qu'une épidémie de peste a dévasté le monde. Un groupe de survivants tente de résister en voyageant dans des endroits isolés mais, à la fin, il ne reste plus qu'un homme vivant sur Terre, le protagoniste Lionel Vernay. Curieusement, le livre comporte de nombreux éléments autobiographiques, les critiques ayant observé les ressemblances entre certains personnages du livre et l'autrice elle-même mais aussi son compagnon Percy Shelley et leur ami Lord Byron. Cf. Anne Mellor, *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, Her Monsters*, London, Routledge, 1990 et l'édition critique du livre : Mary Wollstonecraft Shelley, *The last man*, Lincoln, University of Nebraska press, 1993 (1826).

Naples, six fragments prophétiques signées par Sybil. La présence de ces six fragments fait écho aux six lettres envoyées par Sybil à Angélica Gorodischer ; le fait que le titre spécifie qu'il s'agit de « lettres d'une Anglaise » renforce d'ailleurs l'intertextualité²¹⁵ avec le monde britannique. Dans *The last man*, la projection fictionnelle de l'autrice découvre les fragments énigmatiques laissés par la prophétesse à l'entrée de la cave ; écrits de façon mystérieuse, ceux-ci racontent l'histoire de la fin du monde qui va se produire dans deux cents ans. L'art de déchiffrer les fragments nous invite donc en premier lieu à reconstituer le sens caché de la nouvelle. Mais, dans un deuxième temps, ce phénomène hypertextuel renforce la récupération d'un héritage littéraire souvent passé aux oubliettes de l'Histoire. Comme le rappelle Angélica Gorodischer :

Mujeres escritoras ha habido siempre simplemente porque ha sido imposible impedirlo. [...] Comprobamos a diario que, a menos que se les pregunte específicamente por mujeres, ningún escritor varón, por mucho que diga que nos ama y nos admira (y a veces es cierto) se va a acordar de una escritora. Y en caso de recordar a alguna y nombrarla, será porque está muerta. Si se suicidó, mejor todavía.²¹⁶

Les phénomènes hypertextuels que nous avons repérés jusqu'à présent et qui concernent des écrivaines participent donc à un réseau intertextuel qui nous font reconnaître une tradition littéraire souvent marginalisée. Le fait qu'il s'agisse ici d'une littérature en langue anglaise revêt probablement un sens particulier dans le contexte argentin puisque les grands écrivains anglo-saxons ont largement été admirés et mis en valeur par des auteurs prestigieux comme Jorge Luis Borges. « Querido querido diario » et « Cartas de una inglesa », par leurs références à Woolf et Shelley, créent ainsi des précurseurs littéraires différents, au sein d'un réseau intertextuel non excluant.

Au-delà de ce contexte spécifiquement argentin, il nous semble que l'art de reconstituer un sens perdu et de remettre les fragments en place, qui fait l'objet du mythe de Sybil, constitue une métaphore très intéressante depuis un point de vue féministe. Aussi, est-il curieux de constater que l'épisode de la découverte des fragments éparpillés de la prophétie de Sybil a été commenté à plusieurs reprises par la critique féministe nord-américaine²¹⁷. L'étude de ce texte constitue notamment l'image qui clôt l'introduction de l'ouvrage

²¹⁵ Nous emploierons le mot intertextualité pour désigner les relations globales entre les textes (nous préférons ce terme, plus courant dans la critique littéraire, à celui de transtextualité employé par Gérard Genette). Nous emploierons en revanche « hypertextuel » quand il s'agit d'un rapport précis entre deux textes identifiés.

²¹⁶ « Las mujeres y las palabras », *art. cit.*, p. 6.

²¹⁷ Mary Jacobus, « Is There a Woman in This Text? », *New Literary History*, vol. 14, n° 1, 1982, p. 117 (Citée par Toril Moi, *op. cit.*, p. 76-79).

fondateur des études féministes littéraires, *The madwoman in the attic* de Sandra Gilbert et Susan Gubar²¹⁸. Après avoir expliqué que les femmes artistes ont subi un processus de « démembrement et de démantèlement », les deux critiques nord-américaines considèrent alors que le processus de reconstruction de l'unité devient nécessaire. Le mythe de Sybil constitue ainsi une métaphore fortement imagée de ce phénomène. Rappelons que, dans ce mythe, Sybil vit dans une grotte et écrit ses prophéties sur des feuilles qu'elle éparpille ensuite à l'entrée de sa demeure ; les visiteurs doivent ensuite reconstituer la prédiction à partir des différents fragments. Pour Gilbert et Gubar, ce rituel symbolise le processus que les écrivaines femmes expérimentent lors du passage à l'écriture :

Esta historia es la historia de la artista que entra en la caverna de su propia mente y encuentra las hojas sueltas, no sólo de su poder, sino también de la tradición que haya podido generar este poder. El cuerpo del arte de sus precursoras, y con él, el cuerpo de su propio arte, yace deshecho alrededor suyo, desmembrado, olvidado, desintegrado. ¿Cómo podrá ella recordarlo, formar parte de él, unirse a él, integrarse en él y conseguir de esta manera su propia integridad, su propio Yo?²¹⁹

La reconnaissance d'une tradition littéraire oubliée mais aussi la découverte de sa propre énergie créatrice sont donc chez les écrivaines des étapes du passage à l'écriture selon Gilbert et Gubar. Sans vouloir généraliser cette affirmation, nous pouvons d'une certaine façon retrouver dans ce texte d'Angélica Gorodischer une métaphore similaire, notamment en ce qui concerne la récupération d'une littérature écrite par des femmes. Pensons également que, tout comme la Sybil de la légende demeure cloîtrée dans sa caverne, celle de l'écrivaine argentine est enfermée au sein de sa maison.

Toutefois, il ne nous semble pas que Sybil, au-delà de la référence à Mary Shelley, symbolise une tradition d'écriture féminine ni une énergie féminine spécifique²²⁰. Au contraire, elle représenterait plutôt l'aspect passif d'une littérature soumise aux normes

²¹⁸ Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.

²¹⁹ Gilbert et Gubar (*Ibid.*), cité par : Toril Moi, *ibid.*, p. 76.

²²⁰ C'est bien l'hypothèse de Gilbert et Gubar : « The reconstruction of Sybil's powers is at stake as well as the recognition on the part of Mary Shelley of her own artistic capability as well as a reconnection with a female artistic tradition and a matrilineal heritage [...] In recovering and reconstructing the Sibyl's scattered artistic/sexual energy, Shelley comes to recognize that she is discovering and creating – literally de-ciphering – her own creative power » (*Ibid.*, p. 98). Suivant une tradition critique prenant en compte la biographie des auteurs et autrices, Gilbert et Gubar vont même identifier Sybil, (« la mère de l'écriture ») comme étant la mère disparue de Mary Shelley (Mary Wollstonecraft) : « She and she alone can effectively reconstruct the scattered truth of Sibyl's leaves. Literally the daughter of a dead and dishonoured mother – the powerful feminist Mary Wollstonecraft – Mary Shelley portrays herself in this parable as figuratively the daughter of the vanished Sibyl, the primordial prophetess who mythically conceived all female artists. That the Sybil's leaves are now scattered, fragmented, barely comprehensible is thus the central problem Shelley faces in her art. » (*Ibid.*, p. 97).

contraignantes du canon littéraire masculiniste²²¹. La référence hypertextuelle à Shelley fonctionne ainsi plutôt comme un clin d'œil à la personne avertie appréciant l'art de la reconstitution d'un sens effacé. Il fonctionne aussi probablement comme un hommage à l'écrivaine britannique et, plus spécifiquement, au livre *The last man* : un roman post-apocalyptique mais aussi une puissante métaphore des sociétés de l'époque où il a été écrit et notamment du conflit entre la pensée libérale romantique et la pensée traditionnaliste. C'est d'ailleurs ce type de récit vers lequel va s'orienter la production littéraire de Gorodischer mais également, comme nous allons le constater plus loin, une part non négligeable d'écrivaines féministes des années soixante et soixante-dix.

Pour l'écrivaine argentine, et par rapport à d'autres types de littérature (réalisme ou fantastique « traditionnel »), la SF a en effet le mérite de faire entrer en jeu plus facilement l'aspect collectif, c'est-à-dire la critique politique et sociale. L'intérêt de l'écrivaine argentine se manifeste d'ailleurs dans une autre nouvelle de *Las pelucas*, « Abecedario del Rif », un texte emblématique de son œuvre que nous aurons l'occasion d'analyser par la suite car il fut publié à nouveau quelques années plus tard au sein du recueil *Casta luna electrónica*.

Avant d'approfondir cet intérêt pour la littérature SF, nous pouvons constater que, dès les premiers livres d'Angélica Gorodischer, une réflexion aiguë sur les rapports de genre s'exprime sur des plans différents. Sur le plan littéraire, l'écrivaine argentine subvertit la nomophatique littéraire en jouant avec le fait que certaines formes génériques sont *a priori* réservées aux femmes (le journal intime ou le récit épistolaire) et en utilisant des procédés transgénériques qui transgressent leurs limites. Sur le plan social, ses textes mettent en relief les situations d'enfermement que subissent certaines femmes en raison d'une éducation ou d'une morale sociale restrictive mais aussi certaines stratégies pour venir à bout des obstacles, notamment le recours à l'écriture.

Il s'agit en outre de mettre en valeur que les phénomènes textuels que nous avons mis en évidence dans « Cartas de una inglesa » pouvaient donner l'impression d'un texte assez confus et, même, maladroit : d'une part, le fait que la protagoniste nous parle sur un ton extrêmement banal – et intime, puisqu'il s'agit d'une lettre adressée à une amie – de ses tâches de ménagère, de ses promenades à pied ou de ses sorties au théâtre ; d'autre part, plusieurs phénomènes initialement non expliqués du récit (le mari qui s'énervé sans que l'on

²²¹ Souvenons-nous de la citation qui ouvrait cette sous-partie : « Muchas han hecho eso, han acatado, en la página como en el hogar y han escrito la novela del varón escrita por una mujer. Novelas SIEMPRE de amor y EXCLUSIVAMENTE de amor, en las cuales las protagonistas femeninas terminan abandonadas, muertas, fracasadas, locas, suicidadas. ».

ne sache pourquoi, le comportement incompréhensible de Reggie qui la suit sans cesse, etc.). Toutefois, à partir du moment où nous détenons les deux clefs principales du récit (le fait que Reggie soit mort et, sur un plan extralittéraire, la perspective sociopolitique de genre), ce qui au début nous apparaissait comme incohérent devient ensuite net et significatif. Ce retournement dans la perception du texte mérite encore une fois d'être rapproché du mouvement qui caractérise le processus vécu par la personne qui contemple un tableau anamorphotique : ce qui pouvait initialement lui paraître une aberration se transforme en un élément cohérent à partir du moment où elle sélectionne la perspective adaptée.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons observer dans ces deux textes de *Las pelucas* la recherche et la construction d'une expression littéraire libre et affranchie des limitations pesant sur l'écriture des femmes. Cette phase de recherche est caractéristique de la période initiale de la production littéraire de l'écrivaine argentine (1965-1968) et s'est traduite par une forte variabilité sur le plan des formes génériques qui ont été employées. La critique a d'ailleurs souvent considéré cette indétermination générique comme relevant d'une certaine immaturité littéraire, ce qui a même conduit à dévaloriser des traits typiques de l'écriture gorodischerienne comme la parodie, l'humour, la poésie et la mise en scène de certaines problématiques sociopolitiques. Toutefois, comme nous avons pu le constater lors de l'analyse, ces textes se construisent de façon très soignée et il s'agit d'y lire un questionnement des possibilités offertes par les différentes formes génériques. C'est bien en ce sens que fonctionnent les nombreux phénomènes parodiques et métatextuels que nous pouvons y repérer et qui contribuent à dynamiser l'écriture et à créer de nouvelles formes d'expression, originales et subversives.

La libération ne réside bien évidemment pas dans le monde connu mais dans le monde inconnu. Et l'inconnu, c'est la SF, où il n'y a pas de limites.

Angélica Gorodischer, 1978.

1.2.3. L'appropriation d'un espace littéraire traditionnellement associé aux hommes

Dans sa thèse doctorale, Maya Desmarais a amplement étudié le fonctionnement hiérarchique des nomenclatures littéraires et le caractère transgressif de l'appropriation de certaines formes génériques sur le plan des rapports de genre. La chercheuse française effectue ainsi une synthèse du fonctionnement de ces hiérarchies que nous reproduisons en intégralité :

Comme l'explique Christine Planté, au XIX^e siècle certains genres littéraires étaient réservés aux hommes alors que d'autres étaient exclusivement féminins : la religion, l'histoire, la politique, la tragédie, l'épopée, les genres poétiques élevés, l'humour, l'érotisme, le bachique et le théâtre étaient exclusivement masculins, et « beaucoup de femmes trouvaient le délicieux boudoir où on leur conseillait de se tenir enfermées un peu étroit pour leurs aspirations. On leur promettait pourtant l'estime et le bonheur, si elles savaient s'en contenter, mais certainement pas le prestige ». Les femmes, dans cette catégorisation sexuelle des genres littéraires, étaient autorisées par la « nomophatique » à ne pratiquer que peu de genres [...] La nomophatique confinait donc les femmes, au XIX^e siècle, à la pratique de la correspondance, du journal intime, de la poésie lyrique et du roman-confession, des genres qui se caractérisent par l'expression de l'affect, qui racontent l'intime. Une femme qui enfreignait cette organisation relevait d'une double transgression, parce qu'elle écrivait, et parce qu'elle écrivait depuis un genre littéraire qui ne convenait pas à son sexe et n'obéissait donc pas à la nomophatique.²²²

Comme nous avons remarqué plus haut, la production abondante de Gorodischer effectue sans cesse une traversée entre les codes génériques de la SF, du roman policier, du roman historique, de la littérature érotique, etc. Inversement, les traits du journal intime ou du roman épistolaire sont numériquement très inférieurs dans son œuvre²²³. En effet, l'autrice argentine a très peu souvent adopté des formes génériques traditionnellement associées aux

²²² Desmarais, *op. cit.*, p. 123-124.

²²³ Le roman épistolaire que nous avons déjà mentionné, *Querido Amigo*, fait exception : il s'agit toutefois d'un livre plein d'ironie, que son autrice publie à l'âge de 78 ans et qu'elle n'hésite pas à qualifier de littérature érotique : Angélica Gorodischer, *Querido Amigo*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

femmes et a privilégié, en revanche, celles que l'on associe spontanément au domaine masculin²²⁴. En ce qui concerne la science-fiction, signalons qu'il existe très peu d'écrivaines de SF reconnues à l'époque où Gorodischer publie ses premiers livres : il n'existe d'ailleurs pas d'écrivaine comme Agatha Christie pour le roman policier – mise à part Mary Shelley mais qui est uniquement connue pour son *Frankenstein*, livre qui d'ailleurs n'apparaît pas dans la majorité des histoires littéraires en tant qu'œuvre SF. En Argentine, Juana Manuela Gorriti peut être considérée comme une « précurseuse » du genre mais, encore une fois, son œuvre n'apparaît pas dans les anthologies de SF. En outre, la science, domaine privilégié de la SF, est encore aujourd'hui largement associée au masculin, malgré la présence d'illustres femmes scientifiques.

Comme nous allons le voir, si Gorodischer a choisi d'écrire de la SF, c'est entre autres pour démontrer que les femmes sont tout autant capables que les hommes de produire des œuvres dignes d'attention. Cette volonté s'affirme tout particulièrement dans une des premières conférences données en tant qu'écrivaine par Angélica Gorodischer. Nous sommes à la convention internationale de SF de Bruxelles, en novembre 1978, où l'autrice argentine était invitée d'honneur aux côtés d'Alfred E. Van Vogt. Le discours, intitulé « Lorsque nous, les femmes, écrivons de la SF, nous sommes meilleures que les hommes ! », constitue une prise de position manifeste qu'il convient d'analyser en détail.

Comme l'indique le titre provocateur, Gorodischer y explique pourquoi les femmes, de par l'éducation et la place que la société patriarcale leur attribue, ont des motivations supplémentaires et même des facilités par rapport aux hommes pour inventer de nouveaux mondes. Gorodischer rappelle que les caractéristiques dites féminines ne peuvent en aucun cas être expliquées par une prétendue nature mais qu'elles sont intrinsèquement dues à des conditions culturelles et historiques :

Nous savons aujourd'hui, et si nous ne le savons pas c'est parce que nous nous refusons à l'accepter, que les femmes ne sont pas éloignées des hommes et isolées au sein d'un univers masculin à la suite de conditions naturelles ou en

²²⁴ Cf. Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil, 1989. De nombreuses femmes ont écrit en utilisant ces formes génériques soi-disant masculines mais, comme le démontre Planté, on continue à les associer spontanément au domaine masculin. Inversement, l'épistolaire ou le journal intime sont plutôt associés aux femmes alors que de nombreux hommes se sont également illustrés dans ces formes génériques. (Voir : Christine Planté (éd.), *L'épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, H. Champion, 1998.) Planté remarque d'ailleurs que, quand il s'agit d'écrits d'hommes, plus facilement crédités d'une notoriété publique que les femmes, on parlera souvent de « Confessions » ou d'autobiographie mais pas de « journal intime ». On reconnaît ici le mécanisme de déshérence que décrit Michèle Le Dœuff (cf. Le Dœuff, *Le Sexe du Savoir*, op. cit.) ; voir aussi : *infra*, p. 119 et p. 459.

vertu d'une mythique « nature féminine » mais à la suite de situations, de conditionnements culturels.²²⁵

Cette affirmation fait particulièrement référence à Simone de Beauvoir dont la lecture fut une véritable révélation pour la jeune Gorodischer. Cette conférence de 1978 signale ainsi une réflexion féministe déjà fortement élaborée et capable d'exprimer en quelques phrases synthétiques des problématiques pourtant complexes. L'aisance avec laquelle l'écrivaine s'exprime s'observe clairement lorsqu'elle introduit de façon humoristique certaines images représentatives ou quand elle revisite la signification de certains mythes fondamentaux :

Ces conditionnements dont, rassurez-vous, je ne ferai ici ni l'histoire ni l'analyse, soulignent avec force de loi naturelle que le dehors appartient aux hommes et le dedans aux femmes, que la femme représente la passivité, donc la faiblesse et l'homme l'activité, donc la force ; que les femmes sont douces et les hommes forts et durs ; que les femmes, émotives, expriment, extériorisent, fût-ce bruyamment leurs émotions alors que les hommes, rationnels, les dissimulent sous un masque inaltérable. Bref, les hommes jouent le rôle du rocher de Gibraltar et les femmes sont confinées à un être amiboïde. [...]

Eve a mordu à belles dents dans le fruit de la Connaissance ; le pauvre Adam n'en voulait rien savoir. [...] Nous n'habitons plus le jardin de l'Eden et on nous a mis dans le crâne que c'est la faute à Eve, mais lorsque c'est un homme qui dérobe le feu céleste, on lui voue un culte et il devient Prométhée, c'est-à-dire un héros digne d'admiration.²²⁶

N'oublions pas que, pendant cette conférence, Gorodischer fait face un public majoritairement masculin (celui des conventions de SF dans les années 70) : la diplomatie ou l'humour dont elle œuvre pour convaincre son auditoire dénotent une appropriation personnelle singulièrement avancée des problématiques féministes. N'oublions pas non plus qu'elle est à Bruxelles, face à un public étranger, et que cette situation lui permet de s'exprimer plus librement, moins soucieuse de faire face à un milieu plus proche d'elle comme la société argentine ou, celle plus restreinte de Rosario, la ville où elle réside²²⁷. En tout cas, le goût pour la SF qui s'exprime dans ses premiers livres relève certainement d'un

²²⁵ Cette citation ainsi que celle de l'épigraphe sont issues de la conférence dont nous reproduisons en annexe la retranscription intégrale (*Infra*, p. 542-544). Nous tenons à remercier l'auteur de cette retranscription, Bernard Goorden, qui a chaleureusement répondu à nos questions et qui nous a également transmis l'ensemble de la correspondance qu'il a entretenu avec Angélica Gorodischer. Ces documents sont également disponibles aujourd'hui *via* son site internet : <www.idesetautres.net>. Signalons que le texte est en français car Goorden avait initialement traduit la conférence pour la publier dans le numéro 24 du magazine (*fanzine*) qu'il dirigeait à l'époque : *Ides... et autres* publiait des traductions de textes hispano-américains en se spécialisant dans le domaine de la SF, du fantastique et du policier.

²²⁶ *Infra*, p. 542.

²²⁷ Rappelons que l'Argentine est à cette époque plongée dans le tragique Proceso de Reorganización Nacional.

choix conscient de la part de l'autrice. Il y a une réelle volonté politique de s'approprier des genres littéraires dits « masculins » et de démontrer que les femmes peuvent parfaitement s'y épanouir :

On nous a imposé des limites – avec notre complicité, certes, car il est si facile de se soumettre, de laisser les autres s'occuper de notre bien-être. [...] Mais si les limites emprisonnent, elles éveillent également l'envie, le besoin de leur échapper. Et je crois que les femmes ont su trouver, ici et partout, les ressources nécessaires pour franchir les limites. [...] La SF a été fort longtemps une littérature faite par les hommes et pour les hommes ; le maître du monde s'adressait à ses semblables et il leur vantait les aventures, la liberté, la fierté, le courage, la technique, la soif de conquête et de pouvoir – c'est à dire la guerre – et les garçons et les hommes aimaient tout cela car c'était un terrain connu, familier. Et si des femmes intervenaient dans des récits, elles étaient blondes ou brunes ou rousses, jeunes, belles, vulnérables ou accessoires et elles ne faisaient que hurler de terreur ou demander des explications sur le fonctionnement du vaisseau interstellaire ou sur la galaxie Zinzin.²²⁸

Après avoir rappelé les barrières éducatives et sociales qui affectent la situation des femmes et limitent leurs marges de manœuvre, Gorodischer revendique fortement l'émancipation des femmes, notamment en ce qui concerne l'écriture. Nous observons dans cet extrait des éléments caractéristiques de son œuvre et que nous allons retrouver tout au long de notre étude : questionnement du masculinisme, déconstruction de l'autorité discursive détenue par les hommes, démythification de « la soif de conquête et de pouvoir » associée au domaine masculin, etc. En outre, l'écrivaine regrette fortement la reproduction des stéréotypes de genre dans la SF et, en particulier, ceux qui affectent la construction des personnages et la division des rôles. Ainsi, ces déclarations sous-entendent déjà une réponse à la critique émise par Gandolfo à propos de l'absence de profondeur psychologique et du manque de réalisme ; les textes de Gorodischer semblent en effet se construire en opposition à un certain modèle narratif traditionnel du roman SF dont les codes de représentation favorisent amplement le domaine masculin.

²²⁸ *Infra*, p. 542. Dans l'entretien que Jorge A. Sánchez a réalisé auprès de l'écrivaine le 2 juillet 1977, nous retrouvons une opinion similaire mais qui est amputée de son aspect ouvertement féministe : « la CF es literatura cuando es literatura. Porque la novelita esa de los hombrecitos verdes de la galaxia lejana que invaden la tierra, con el profesor distraído y la rubia deslumbrante y el héroe de rostro inescrutable que blande la pistola de rayos paralizadores, bueno, eso puede ser un entretenimiento, puede ser no sé qué, no sé cómo llamarlo, un subgénero quizá, pero sin el suficiente nivel estético para ser literatura. De eso a Vonnegut o a Russ hay la misma distancia que de Corín Tellado a Marcel Proust. Pero en cambio Lafferty es literatura, o Úrsula Le Guin, o Nathalie Henneberg. » (Jorge A. Sánchez, « Reportaje a la autora », *Casta luna...*, *op. cit.*, p. 160).

En revanche, nous pouvons émettre l'hypothèse que, dans les livres SF de l'écrivaine argentine, les personnages féminins ne sont pas réduits à un statut passif et accessoire²²⁹. De façon plus générale, la prise de position manifeste en faveur des femmes que nous constatons dans cette conférence remet en question l'idée que le « féminisme combatif » serait apparu en 1983. Gorodischer poursuit ainsi sa réflexion en indiquant que, en raison de leur situation marginalisée dans le monde social, les écrivaines ont plus de facilité que les hommes à imaginer des mondes « différents » :

Si la société, la culture, l'histoire, ont imposé aux femmes le dedans, si elles ont décrété pour des raisons, à l'origine économiques et ensuite morales, que les femmes sont passives, douces, émotionnellement instables, elles, les femmes, ont découvert dans la SF une issue particulièrement favorable où tous ces désavantages deviennent avantages et, lorsqu'elles ont du talent et abordent le genre, elles sont mieux équipées que les hommes pour y déployer leur verve. [...] Je crois que, dans le panorama négatif de la condition féminine dictée par un monde masculin, les femmes ont trouvé quelques modalités favorables qui font d'elles des auteurs idéaux de SF.²³⁰

L'autrice explique de façon imagée que, si les hommes ont plus d'affinité avec la SF, c'est parce que les valeurs actives, guerrières ou scientifiques sont plutôt associées au domaine masculin. Mais les femmes ne sont pas désavantagées pour autant et, paradoxalement, les injonctions de genre peuvent être à l'origine d'une attitude créative fortement favorable à l'imagination. Gorodischer trace ainsi les contours d'un nouvel objet littéraire : « la SF féministe (si je peux la qualifier ainsi), [différente] du courant général de la SF ». Elle fait notamment référence à Nathalie Henneberg, à Joanna Russ ou à Ursula Le Guin qui, parallèlement à l'écrivaine argentine, ont également choisi la voie de la SF pour s'exprimer librement. Gorodischer établit en outre un parallèle entre la décision d'écrire de la SF et d'autres activités sociales plutôt attribuées aux hommes :

Conduire une voiture ? Etudier la médecine ? Ecrire de la SF ? Si la mécanique, la médecine, la littérature sont exceptionnelles, neuves, si elles participent de la magie et du danger, elles constituent une chasse gardée. Ce n'est que lorsqu'elles deviennent banales, lorsque les voitures fourmillent dans les rues, lorsque l'art et la technique pour soigner les malades sont à portée de

²²⁹ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette hypothèse tout au long de notre travail mais signalons dès maintenant que l'omniprésence des personnages masculins, placés stratégiquement sur le devant de la scène, nous empêche de mesurer l'importance de leurs homologues féminins, *a priori* secondaires. Ce n'est que grâce à un déplacement de la perspective, déplacement auquel nous convient les textes, que nous pouvons prendre la mesure de leur rôle fondamental. Cela est particulièrement bien visible dans *Trafalgar* mais on trouve également des personnages actifs, combattifs, cruels ou tout simplement intelligents, dans les autres œuvres de SF.

²³⁰ *Infra*, p. 543.

tous, lorsque le livre est devenu un objet commun, que les femmes obtiennent leur permis de chasse.²³¹

Le raisonnement que développe l'écrivaine dans cet extrait rappelle le phénomène de déshérence que décrit Michèle Le Dœuff à propos de certains attributs masculins qui, quand ils commencent à perdre leur valeur, sont transférés du côté du féminin²³². L'ensemble de ces déclarations publiques nous autorisent en tout cas à affirmer que Gorodischer manifeste dans les années 70 un positionnement clairement marqué par une conscience des rapports de genre. Avant d'analyser les particularités de son œuvre, il convient de préciser que les réflexions de l'écrivaine argentine ne sont pas un fait isolé mais qu'elles s'inscrivent dans un mouvement international de prise de conscience féministe. En résonnance avec cette prise de conscience, de nombreuses autrices de par le monde effectuent une entrée similaire dans l'histoire littéraire de la science-fiction. Ainsi, la critique nord-américaine a mis en valeur l'existence d'une lignée d'œuvres féministes qui sont aujourd'hui installées et reconnues dans l'univers académique²³³. Il s'agit donc d'évoquer brièvement ce courant de SF féministe qui se développe à partir de la fin des années 60 et dont le foyer le plus important est l'Amérique du Nord.

1.2.4. L'inscription dans une lignée de textes subversifs : la SF féministe

Même si l'on remarque une présence significative de femmes écrivains dans la SF à partir des années 40²³⁴, c'est pendant les années 60 que la science-fiction féministe connaît un véritable développement avec la publication successive d'anthologies de récits écrits par des femmes comme *Women of wonder*²³⁵ mais également de livres importants comme *La Main*

²³¹ *Infra*, p. 544.

²³² Michèle Le Dœuff, *op. cit.*, p. 19-124.

²³³ Gorodischer affirme encore une fois de manière détournée cette affinité dans la conclusion de sa conférence : « Je ne saurais dire si, nanties de tous ces avantages, elles ont pu prendre le dessus ou sont en train de le prendre, car on ne peut être à la fois juge et partie » (*Infra*, p. 544).

²³⁴ Évoquons par exemple les œuvres de C. L. Moore, Judith Merrill ou Leigh Brackett. Gorodischer cite d'ailleurs à plusieurs reprises l'œuvre de Nathalie Henneberg, qui publie son premier livre en 1954, comme une de ses influences principales (« me interesan los tipos [de CF] que se dirigen a lo absurdo, a lo monstruoso, al sueño, al mito, como Lafferty, como Ursula Le Guin, como Natalie Henneberg, como Philip Dick » (Angélica Gorodischer, « Reportaje a la autora », *Casta luna electrónica*, Buenos Aires, Andrómeda, 1977, p. 170). Pour une chronologie qui retrace l'histoire de la SF féministe (en accordant une place prépondérante à la SF nord-américaine : <<http://www.feministsf.org/community/history.html>>

²³⁵ 1974 marque ainsi la parution de la première anthologie de récits SF écrits par des femmes : Pamela Sargent (éd.), *Women of Wonder: Science Fiction Stories by Women about Women*, New York, Vintage Books, 1974. Le prologue de cette anthologie, écrit par Pamela Sargent, constitue une étude pionnière mettant en relief

Gauche de la Nuit d'Ursula Le Guin, *L'Autre Moitié de l'homme* de Joanna Russ ou, en France, *Les Guerrillères* de Monique Wittig²³⁶. D'ailleurs, ces trois autrices, tout comme Gorodischer, ne se contentent pas d'écrire des romans mais développent également une réflexion sur l'écriture des femmes et sur leur condition de groupe opprimé. L'essai de Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, est à cet égard exemplaire²³⁷.

L'ensemble de ces écrivaines investissent ainsi la veine littéraire ouverte par la SF en y faisant émerger des problématiques du mouvement des femmes en leur donnant une expression particulièrement libre et accessible. Le choix de la SF permet ainsi de formuler des questionnements critiques sur le monde et d'inventer des modèles sociaux différents énoncés à partir du point de vue d'un groupe minoritaire. Plus récemment, Élisabeth Vonarburg, écrivaine canadienne de SF, souligne à ce propos qu'il existe une véritable « convergence entre féminisme et création d'univers parallèles » :

Voir l'envers des choses, ou du moins les regarder *de biais*, ce qui est une des dynamiques du genre selon moi, c'est ce que font les femmes dans presque toutes les cultures, y étant contraintes par leur position plus ou moins *marginalisée* : dans les cadenas du monde, la clé du « et si c'était différent ? » tourne avec une résonance plus profonde pour les femmes.²³⁸

l'apparition de la SF féministe au tournant des années 1960/1970. Cette anthologie a également été traduite en français et publiée en 1975 : Pamela Sargent (éd.), *Femmes et merveilles: anthologie de nouvelles écrites par des femmes sur des femmes*, Paris, Denoël, 1975. Pour une bibliographie quasi-exhaustive de et sur la SF féministe, consulter le site : <www.feministsf.com> (l'inscription au site est nécessaire pour l'accès à la base de données). Cf., également, la bibliographie proposée à la fin de ce volume.

²³⁶ Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, New York, Walker, 1969. Monique Wittig, *Les Guerrillères*, Paris, Éd. de Minuit, 1969. Joanna Russ, *The Female Man*, New York, Bantam Books, 1975. Il ne s'agit ici que de quelques titres significatifs ; de nombreuses écrivaines ont ainsi suscité l'intérêt de la critique universitaire SF nord-américaine comme Margaret St Clair (1911-1995), James Tiptree, Jr. (1924-1987), Judith Merrill (1923-1997), Sonja Dorman (1924-2005), Anne McCaffrey (1926-2011), Suzy McKee Charnas (1939), Connie Willis (1945), Nalo Hopkinson (1960), Kelly Link (1969), etc.

²³⁷ Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, Texas, University of Texas, 1983. Remarquons que l'écrivaine argentine connaît et apprécie fortement le travail de Russ : « Joanna Russ escribió su famoso libro *How To Suppress Women's Writing* acerca de esto. Yo no lo puedo contar aquí, cosa que lamento, pero puedo pasar los títulos: -No lo escribí ella -Sí, lo escribí, pero no debí haberlo escrito » (Angélica Gorodischer, « Las mujeres y las palabras », *Confluencia*, vol. 4, n° 2, Avril 1989, p. 8). Les essais de Monique Wittig, une des fondatrices du MLF, publiés aux États-Unis dans les années soixante-dix, sont longtemps passés inaperçus en France : Wittig y développe entre autres une réflexion sur les femmes et la littérature : cf. *La pensée straight*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007 ou *Le chantier littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, 2010 (préface de Christine Planté). Signalons en outre que Le Guin et Gorodischer co-signent un livre sur l'écriture des femmes, preuve qu'il existe une réelle reconnaissance et solidarité entre écrivaines (Ursula K. Le Guin, Angélica Gorodischer, *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria, 1992). Le Guin a également traduit et fait publier en anglais un roman de Gorodischer : Angélica Gorodischer, *Kalpa Imperial: The Greatest Empire That Never Was*, Northampton, Small Beer Press, 2003.

²³⁸ Élisabeth Vonarburg, entretien avec Pierre Gévert et Jean-Christophe Hoël, *Galaxies*, n°4, 2010 (Je souligne). Les propos de Vonarburg laissent d'ailleurs supposer que la SF est une voie d'approche au féminisme, pouvant mener à une véritable prise de conscience féministe, ce qu'elle remarque à propos de son propre parcours : « Si je suis venue au féminisme, c'est bien davantage par le biais de la SF que par la lecture de textes canoniques du "Mouvement" » (*Ibid.*).

Il est indéniable que, pour ces écrivaines, la volonté de se tourner vers les possibilités offertes par la SF puise sa source dans une conscience de genre (social et littéraire) qui va de pair avec une réflexion globale sur la société. Mais il s'agit également d'engager une réflexion sur la science (présente dans le binôme science-fiction) et d'investir ainsi un discours traditionnellement réservé aux hommes. En effet, la SF est *a priori* axée sur la science, domaine considéré comme masculin et un des espaces normatifs où s'opère la naturalisation des différences genrées.

Force est de constater également que les écrivaines citées s'orientent vers une forme de science-fiction anthropologique qui délaisse l'aspect technologique du genre : leurs fictions mettent en scène des mondes futurs ou parallèles qui sont autant de métaphores distanciées de la réalité socio-économique contemporaine. Le Guin déclare à propos de son œuvre capitale, *La main gauche de la nuit* :

Era un recurso heurístico, un experimento mental. Los físicos a menudo hacen experimentos mentales. Einstein dispara un rayo de luz a través de un ascensor en movimiento, Schrödinger pone un gato en una caja. No hay ascensor, no hay gato, no hay caja. El experimento se realiza – y la pregunta se formula – en la mente. El ascensor de Einstein, el gato de Schrödinger, mis guedenianos, son sólo un modo de pensar. Son preguntas, no respuestas; proceso no estasis. Creo que una de las funciones esenciales de la ciencia ficción es precisamente esta manera de formular preguntas: inversiones de nuestros hábitos de pensamiento, metáforas para las que nuestro lenguaje aún no tiene palabras, experimentos imaginarios.²³⁹

Le Guin met en exergue la valeur heuristique de la SF qui constitue pour les femmes, selon Gorodischer, « un véritable outil pour saper les murs, pour renverser les barrières »²⁴⁰. Après avoir souligné l'aspect subversif de la SF, il convient à présent de mettre en relief que l'intérêt des autrices citées pour le genre apparaît pendant la même période, c'est-à-dire le tournant des années soixante/soixante-dix, afin de nous interroger sur les conditions qui accompagnent l'émergence d'un tel type de littérature.

En effet, à l'époque où Gorodischer, Le Guin, Russ ou Wittig commencent à publier des œuvres de SF féministe, la planète est secouée par des événements politiques et sociaux majeurs : bataille de Tlatelolco, guerre du Vietnam, printemps de Prague, Mai 68, etc. C'est aussi l'époque où les « nouveaux mouvements sociaux » prennent de l'ampleur : Mouvement

²³⁹ Ursula Le Guin, « Is gender necessary? », *Minotauro*, n° 8, 1984, trad. Carlos Gardini, cité par : Bernardo Argañaráz, « Tiempo y eternidad en "Primeras Armas" de Angélica Gorodischer », *Axxon*, n° 173, mai 2007. Disponible sur : <<http://axxon.com.ar/rev/173/c-173ensayo1.htm>>

²⁴⁰ Angélica Gorodischer, *infra*, p. 543.

des Droits Civiques aux États-Unis, mouvements *hippies*, mouvements écologistes, mouvements féministes, etc. Ce contexte d'effervescence sociale fournit donc une première clef de compréhension de cet engouement pour la littérature contestataire et en particulier pour la SF²⁴¹ – peut-être car il s'agit également d'une période de changements technologiques majeurs : télévision, course spatiale, apparition des premiers ordinateurs, etc.

Il existe ainsi un phénomène de concomitance entre le développement des mouvements sociaux et l'appropriation de la SF par des femmes, et ce sur un plan international : des écrivaines de SF féministe apparaissent ainsi au même moment en Amérique du Nord, en Europe ou en Amérique du Sud. Il est d'ailleurs singulier de constater que, en même temps que le développement de cette littérature SF fortement axée sur l'aspect anthropologique, les études sociologiques féministes voient le jour en différents endroits de la planète. C'est le cas des écrits théoriques de Christine Delphy, qui explique ce phénomène de la façon suivante :

La préoccupation [pour une analyse matérialiste de l'oppression des femmes] correspond à une nécessité objective du mouvement des femmes puisqu'en 1969-1970 il paraît simultanément en des points distants de plusieurs milliers de kilomètres et par des féministes sans contact les unes avec les autres, des essais tentant d'appréhender l'oppression des femmes à partir de sa base matérielle »²⁴².

Delphy cite les travaux de Margaret Benston aux États-Unis (1969), Isabel Larguía à Cuba (1970) et de Monique Wittig en France (1970), travaux auxquels nous pourrions rajouter depuis le point de vue des études littéraires l'essai phare de Kate Millet *Sexual Politics* (1969), dans lequel elle examine et redéfinit la notion de patriarcat en brisant le mythe de certains écrivains masculinistes comme Henry Miller. La variété des manifestations d'une pensée féministe doit donc être mise en rapport avec la montée en puissance d'un discours féministe dans l'espace social.

Quant à la littérature, il nous semble que le côté *utopique* contenu dans la SF féministe constitue le lien le plus original pouvant la relier au mouvement des femmes. La SF peut ainsi fonctionner comme un laboratoire de réflexion et d'expérimentation de modes différents

²⁴¹ Le genre connaît à cette époque un essor assez important, notamment au sein des mouvements de contre-culture, avec l'apparition d'auteurs comme Le Guin, Philip K. Dick, J. G. Ballard, Roger Zelazny, Michael Moorcock ou Stanislaw Lem (qui feront partie de la *New Wave* de la SF). C'est également l'époque d'adaptations cinématographiques à succès de romans de SF : *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966), *2001 l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968), *La Planète des Singes* de Franklin J. Schaffner (1968) ou *Solaris* et *Stalker* d'Andreï Tarkovski (1972 et 1979).

²⁴² Christine Delphy, *L'ennemi principal, tome 1: Economie. Économie politique du patriarcat*, Paris, Sylleps, 2001, p. 35.

d'organisation sociale mais aussi comme un moyen de diffusion de ces idées. Les récits féministes SF sont à la fois une source de légitimité et une énergie pour « aller de l'avant », un élan créateur et optimiste propre à l'utopie. Dans le dictionnaire des utopies dirigé par Michèle Riot-Sarcey, Liana Borghi met en exergue le rôle important que les utopies littéraires jouèrent dans la constitution du mouvement des femmes aux Etats-Unis au XIX^e siècle. Certaines protagonistes de ce mouvement furent d'ailleurs elles-mêmes autrices de romans utopiques, comme Mary Griffith ou Louisa May Alcott²⁴³ (à l'époque contemporaine, c'est le cas par exemple de Monique Wittig). Après cette première vague d'utopies féministes, il a fallu attendre les années soixante et le renouveau du mouvement féministe pour voir l'apparition d'une nouvelle vague d'utopies littéraires féministes – cette fois-ci, au sein de la SF. Comme Borghi le rappelle :

Les spécialistes s'accordent à considérer qu'après 1920 il n'y eut presque plus d'utopie féministe durant les années qui précédèrent l'apparition de la SF féministe. Rétrospectivement, les années 1950 peuvent difficilement être qualifiées de décennie faste, les femmes se conformant au modèle de « femmes mystifiées » (cf. Betty Friedan), alors même que la résistance commençait à reprendre ses forces, en attendant l'heure propice qui allait survenir dans les années 1960.²⁴⁴

Les années 80 et 90 marquent également le début de l'institutionnalisation de la SF en tant qu'objet académique mais également l'intérêt accru de la critique pour la SF féministe. En effet, des ouvrages importants pour la critique SF sont publiés tels que ceux de Marleen S. Barr (1987), Sarah Lefanu (1989), ou Jenny Woolmark (1994), en plus des essais écrits par les écrivaines elles-mêmes²⁴⁵. En outre, la littérature SF a largement contribué à la naissance du mouvement cyberféministe qui prend particulièrement en compte les implications du développement technoscientifique. La théorie de Donna Haraway utilise ainsi la figure du

²⁴³ Mary Griffith, *Three Hundreds Years Hence*, Philadelphia, Ed. Prime Press (Philadelphia Science Fiction Society), 1950 (1836). Louisa May Alcott, *Work: A story of experience*, Boston, Robert Bros., 1873.

²⁴⁴ Liana Borghi, « Féminisme américain », in Michèle Riot-Sarcey (dir.), *Dictionnaire des Utopies*, Paris, Larousse, 2007 (2002), p. 97 (je souligne).

²⁴⁵ Marleen S. Barr, *Alien to femininity: speculative fiction and feminist theory*, New York / London, Greenwood Press, 1987 ; Sarah Lefanu, *Feminism and science fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1989 ; Jenny Woolmark, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Iowa City, University of Iowa press, 1994 ; Ursula K. Le Guin, *The language of the night: essays on fantasy and science fiction*, London, Women's Press, 1989 ; Joanna Russ, *To write like a woman: essays in feminism and science fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1995. Cf. également, le volume 17 de la revue *Science Fiction Studies*, paru en 1990 et entièrement dédié à la SF féministe, en particulier l'introduction de Veronica Hollinger : « Women in Science Fiction and Other Hopeful Monsters », *Science Fiction Studies*, vol. 17, n° 2, Juillet 1990, p. 129-135.

cyborg pour repenser et réimaginer les constructions de genre²⁴⁶. Comme l'affirme Veronica Hollinger en effectuant une synthèse de ses propositions théoriques :

[Haraway] propose des figures symboliques qui résonnent en chacun, des ontologies déstabilisantes, qui doivent servir à fabriquer des récits pour explorer ce que peut être l'existence au sein de la technoculture – son cyborg est exemplaire de telles icônes, nous fascinant par sa combinaison du concret et du fantasmé. Le *Manifeste Cyborg* s'impose ainsi comme une des premières expressions, une des plus fortes encore à ce jour, d'un féminisme pour lequel la technoculture est déterminante comme contexte et comme influence. Il s'agit notoirement aussi d'un des textes théoriques les plus importants pour le postmodernisme – seul le *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* de Fredric Jameson peut rivaliser en termes d'impact sur la conception de la « condition postmoderne ».²⁴⁷

Ainsi, des écrivaines provenant de continents différents se tournent vers la SF, poussées en ce sens par le développement du mouvement féministe international et par la prise en compte de l'évolution technologique. Ce phénomène qui s'inscrit dans la lignée utopique féministe gagne la reconnaissance des travaux académiques de la critique dès les années 80 et donne également naissance à d'importants travaux théoriques qui entraînent une redéfinition des rapports de genre (notre recherche se nourrit incontestablement de cette évolution/révolution théorique). Les textes critiques des écrivaines, conscientes d'être doublement marginales au sein du champ littéraire, vont ainsi être accompagnés dans les années 80 de nombreux ouvrages théoriques qui créent et consolident le champ des études SF féministes²⁴⁸. Signalons enfin le développement du marché éditorial ainsi que la création de la convention féministe de Wisconsin, qui compte à ce jour 39 éditions (Wiscon).

Après avoir évoqué sur un plan international la naissance de la science-fiction féministe et ses rapports avec les mouvements sociaux des années 60 et 70, il importe maintenant de se centrer brièvement sur le champ littéraire argentin afin de mieux comprendre les raisons autres que féministes qui poussent Gorodischer à s'orienter vers la SF. Rappelons

²⁴⁶ Donna Jeanne Haraway, *La manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007. Le manifeste fut initialement publié dans la revue *Socialist Review* de l'université de Berkeley sous le titre : « The Ironic Dream of a Common Language for Women in the Integrated Circuit: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s or A Socialist Feminist Manifesto for Cyborgs », *Socialist review*, n° 80, 1985. En Argentine, il a notamment grâce à son inclusion dans : Linda J. Nicholson (éd.), *Feminismo/Posmodernismo*, Buenos Aires, Feminaria, 1992.

²⁴⁷ Veronica Hollinger, « Tendances contemporaines en critique de science-fiction, 1980-1999 », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, vol. 1, 2012 [<http://resf.revues.org/167>].

²⁴⁸ En particulier : Marleen S. Barr, *Alien to femininity: speculative fiction and feminist theory*, New York / London, Greenwood Press, 1987. Sarah Lefanu, *In the chinks of the world machine: feminism and science fiction*, London, Women's Press, 1988. Pour un compte-rendu de ces publications : Veronica Hollinger, « Tendances... », *art. cit.*.

tout d'abord que, une dizaine d'années avant la parution de son premier livre, Jorge Luis Borges avait écrit un prologue élogieux aux *Chroniques Martiennes* de Ray Bradbury et que, par conséquent, il avait « fait entrer la science-fiction en littérature »²⁴⁹. En effet, comme le souligne Desmarais en citant Pablo Capanna, il existait dans les années 60 un certain engouement des écrivain·es en Argentine pour la SF²⁵⁰. Gorodischer cite souvent l'influence de Borges dans son œuvre et il est indéniable que le travail que celui-ci a effectué par rapport aux genres dits mineurs a attisé l'intérêt de l'écrivaine argentine pour ceux-ci.

Nous ne nous développerons pas ici davantage un historique de la SF argentine car plusieurs travaux synthétiques ont déjà été réalisés sur le sujet et d'autres sont aujourd'hui en cours. Il est vrai qu'une étude critique approfondie sur la SF argentine fait encore défaut et nous nous référons pour l'instant à l'histoire réalisée par Marcelo Souto²⁵¹. Sur le plan éditorial, outre la maison d'édition Minotauro que nous avons déjà mentionnée, on constate notamment entre 1960 et 1990 une effervescence de publications périodiques comme en témoignent les noms de *El péndulo*, *Minotauro* ou *Sinergia*.²⁵² Nous avons affirmé à plusieurs reprises que le milieu de la SF constituait un champ littéraire éminemment masculin et, comme nous l'avons observé plus haut, un bémol demeure toujours dans l'appréciation de l'œuvre de Gorodischer, celle-ci étant souvent classée comme féminine et présentant souvent des éléments d'imperfection... Pourtant, bien qu'il soit entièrement dominé par des hommes et qu'on y retrouve très peu d'écrivaines femmes²⁵³, il ne semble pas qu'elle ait eu à subir « le regard d'abord goguenard, puis de plus en plus chargé de haine »²⁵⁴ de ses collègues masculins. Comme elle-même le rappelle à plusieurs reprises, elle a amplement bénéficié de l'appui de plusieurs éditeurs qui dirigeaient des collections de SF ou des maisons d'édition

²⁴⁹ Cf. Denis Brunet, « Préface de Borges [...] : la science-fiction entre en littérature », *art. cit.*

²⁵⁰ C'est à ce moment que commencent à proliférer les publications dédiées à la SF, profitant notamment de la croissance plus généralisée des publications et notamment des magazines littéraires (Cf. par exemple : Ángel Rama, « El boom en perspectiva », *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985 (1972), p. 266-305.

²⁵¹ Marcial Souto (éd.), *La Ciencia ficción en la Argentina: antología crítica*, Buenos Aires, EUDEBA, 1985. Voir également, dans le même volume, l'enquête biobibliographique avec des questions identiques posées à douze auteurs différents, dont Gorodischer.

²⁵² Nous ne développerons pas cet aspect déjà maintes fois souligné. Cf. par exemple, l'introduction déjà citée de Elvio E. Gandolfo : « Prólogo », in Jorge A. Sánchez (éd.), *op. cit.*, p. 9-53. Des résumés sur le développement de la littérature SF peuvent également être trouvés dans les ouvrages d'Aletta de Sylvas et Vélez García.

²⁵³ Dans les six anthologies de SF argentine que nous avons pu recenser entre 1965 et 2000, nous comptons 8 nouvelles écrites par des femmes (dont la moitié sous la plume de Gorodischer) contre 76 écrites par des hommes. Le même phénomène se reproduit dans les magazines qui publient et divulguent la SF dans le pays ; la situation est similaire pour les anthologies de SF dans l'ensemble du continent américain. Il est vrai qu'elle n'est pas si différente des anthologies générales de littérature (Cf., par exemple, Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, *ibid.*, p. 76-86). Sur la structuration du champ littéraire argentine, nous renvoyons à l'analyse de l'historiographie littéraire effectuée par Thérèse Courau : *op. cit.* (en particulier, le chapitre intitulé « Relecture de l'histoire du champ au prisme du genre », p. 79-149).

²⁵⁴ Christine Planté, *La petite sœur...*, *op. cit.*, p. 11.

généralistes²⁵⁵ – et, en dehors du champ éditorial, du soutien inconditionnel de son mari, Sujer, à qui elle a dédié plusieurs de ses livres.

On pourrait objecter que, Gorodischer étant « l'exception qui confirme la règle », elle aurait bénéficié d'un traitement particulier²⁵⁶. Toutefois, il ne semble pas que les commentaires sur son œuvre aillent dans ce sens. Inversement, elle est encore considérée aujourd'hui par les critiques comme la représentante majeure du genre en Argentine : « Por estos años [60 y 70], AG queda definitivamente inscripta, junto con Adolfo Bioy Casares, como el otro hito de la literatura argentina [de CF]. *A la luz de la casta luna electrónica* adopta un estilo coloquial, a la vez que instala la voz femenina en un género signado hasta ese momento por la perspectiva masculina »²⁵⁷.

L'autrice et l'auteur de ce prologue soulignent que l'irruption de Gorodischer dans la SF a transformé l'idée que les lecteurs et lectrices se faisaient du genre. La tendance à présenter Gorodischer comme étant « égale » à un écrivain masculin canonique est toujours présente, comme s'il fallait qu'elle soit comparée à un représentant du genre masculin. Remarquons tout de même que l'expression « voz femenina » peut difficilement s'appliquer à une écrivaine qui a toujours refusé catégoriquement le concept d'écriture féminine et a constamment privilégié une écriture hors-genre dans la lignée de Virginia Woolf. Il est en tout cas possible de considérer que, décider d'écrire de la SF en Argentine en étant la première femme à le faire constitue *per se* un acte subversif qui a permis à Angélica Gorodischer de se frayer un chemin dans la littérature nationale. Comme elle-même le rappelle, la marginalité de cette forme générique ainsi que ses nombreuses possibilités lui ont permis de trouver un médium particulièrement productif en ce qui concerne l'inventivité et l'imagination. Le fort potentiel critique de la forme générique, à la fois sur le plan littéraire et politique, lui a ainsi permis d'introduire des réflexions souvent transgressives et notamment de contourner la censure des dictatures militaires, qui n'accordaient pas d'attention à ces « histoires enfantines ».

Quoi qu'il en soit, l'impression qui se dégage de ces premières réflexions sur les textes et le positionnement littéraire d'Angélica Gorodischer est donc contraire à la présentation

²⁵⁵ Elle-même tient à le remarquer : « He conocido en mi vida a editores muy generosos (Daniel Divinsky [De La Flor], Paco Porrúa [Minotauro], Jorge Sánchez [Andrómeda]) que me publicaron aunque yo era desconocida » (Entretien avec Gabriel Mesa, disponible sur : <<http://www.fantasticmetropolis.com/i/gorodischer/full>>).

²⁵⁶ Il peut s'agir, selon Joanna Russ, de stratégies pour minimiser le mérite des femmes qui écrivent : c'est « le mythe de l'exploit unique » (Russ, *Ibid.*, p. 62, je traduis) ou celui de l'anomalie « Elle l'a écrit, oui, mais on se demande si elle est bien de cette planète » (*Idem*, p. 86).

²⁵⁷ Adriana Fernández, Edgardo Pícoli, « Prólogo », *Historias futuras*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

habituelle de l'écrivaine au sein de la critique littéraire. Nous pouvons donc déjà établir certaines observations. Tout d'abord, il nous semble évident que la conscience des rapports de genre et l'engagement féministe de l'autrice ne naissent pas en 1983 mais qu'il peuvent également être reconnus dès le début de sa production littéraire²⁵⁸ : « Querido querido diario » et « Cartas de una inglesa » constituent ainsi deux exemples qui témoignent d'un point de vue féministe fortement marqué ; ils renvoient déjà à une problématisation des rapports de genre et à la visibilisation d'une littérature trop souvent renvoyée aux oubliettes de l'Histoire littéraire ; tout au long de notre étude, nous aurons ainsi l'occasion de renforcer notre interprétation en examinant des textes appartenant à la période initiale de la production de l'écrivaine argentine.

Quant à la problématique des genres littéraires, remarquons que ses premiers textes abordent une grande variété de formes génériques²⁵⁹ et qu'il s'agit de ne pas sous-estimer le fait que, jusqu'en 1973, deux livres sur trois ne sont pas à dominante SF²⁶⁰. En outre, l'appropriation d'un espace traditionnellement réservé aux hommes comme celui de la littérature de science-fiction peut également être considéré comme un acte relevant d'un positionnement féministe. C'est bien en ce sens que demande à être interprétée la conférence de Bruxelles, que nous avons analysée et qui manifeste de façon tranchée une volonté de « saper les murs et de franchir les barrières »²⁶¹.

Ces premiers pas au sein de l'œuvre d'Angélica Gorodischer nous invitent donc à déplacer notre perspective analytique et à adopter une grille de lecture qui prenne en compte le questionnement des rapports de genre (littéraire et, surtout, social). En ce sens, cette modification de perspective peut être rapprochée du déplacement effectué dans le but de décrypter une composition anamorphotique : la production initiale de l'écrivaine, qui pouvait être considérée comme opaque et difficile à lire, gagne grâce à la construction de ce nouveau

²⁵⁸ Bien que l'écrivaine ne situe pas clairement la date de son engagement féministe, celui-ci se situe clairement avant la dictature de 1976 : « Acá también hubo un movimiento grande de feministas pero más disimulado que en Estados Unidos donde fue muy agresivo. Victoria Ocampo fue la que estaba al frente de todas las feministas y que hizo escuela. Desde muy temprano yo estaba con todas estas mujeres y hemos hecho de todo hasta que llegó la dictadura porque ahí nos mataron. » (« Entretien », *infra*, p. 527). Remarquons d'ailleurs que l'autrice regrette le peu de visibilité du mouvement des femmes en Argentine.

²⁵⁹ Jusqu'en 1973, 2 livres sur 3 ne sont pas de la SF. Entre 1973 et 1983, sont publiés trois livres fortement transgénériques mais dont on peut affirmer qu'ils présentent comme forme dominante la SF (*Bajo las jubeas en flor*, *Casta luna electrónica*, *Trafalgar*). Eu égard à une production riche de plus de 30 volumes, il nous semble difficile d'établir une « période » fondée sur la publication de trois livres.

²⁶⁰ La période SF se limiterait donc à la publication de trois ou quatre livres (*Bajo las jubeas en flor*, *Casta luna electrónica* et *Trafalgar*, voire *Kalpa imperial*), ce qui est finalement bien peu par rapport à la trentaine de livres publiés par l'écrivaine.

²⁶¹ *Infra*, p. 544.

cadre herméneutique une chance d'être perçue à sa juste valeur. En outre, nous avons pu constater dans « Querido querido diario » et « Cartas de una inglesa » le refus de reproduire des formes génériques traditionnelles ou de respecter la pureté formelle d'un texte littéraire²⁶².

Enfin, nous avons observé l'attrait que présentait pour Gorodischer une forme encore très peu investie par les écrivain·es hispano-américain·es : la science-fiction, un genre littéraire qui permet de laisser libre cours à l'imagination et où les problématiques féministes ont trouvé un espace propice à leur développement. En ce sens, le recueil que nous allons étudier à présent, composé de textes écrits dans les années 60 et 70, s'articule autour d'une série de récits qui remettent en cause les constructions de genre, un questionnement pouvant déjà être pressenti dans le titre du livre et que nous allons expliciter ci-dessous : *Casta luna electrónica*.

²⁶² Signalons d'ailleurs que la revendication de ce que l'écrivaine dénomine la partie amputée de son langage peut être mise en perspective avec la recherche dans le continent américain d'une nouvelle expression poétique et d'une esthétique qui s'éloigne de la pureté formelle. Nous pensons par exemple à Gabriela Mistral ou à Pablo Neruda qui ont su élaborer dans leurs œuvres un langage nouveau capable d'exprimer les rapports entre l'être humain et les choses les plus élémentaires. L'évolution vers une « poésie impure » devient encore plus prononcée chez des poètes contemporains de Gorodischer comme Nicanor Parra, Antonio Cisneros ou Mario Benedetti, qui revendiquent dans les années 50-60 une expression proche du langage oral et de la vie quotidienne. Cf., par exemple : Alemany Bay, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Publicaciones de la universidad de Alicante, 1997 ; Antonio Cornejo Polar, « La poesía de Antonio Cisneros: Primera aproximación », *Revista Iberoamericana*, vol. 53, n° 140, Juillet-Septembre 1987, p. 615-623.

« Elle préfèrerait être un cyborg qu'une déesse »
Donna Haraway.

1.3. *Casta luna electrónica* : un recueil féministe ?

Le recueil *Casta luna electrónica*, publié en 1977 aux éditions Andrómeda et qui a malheureusement connu une diffusion très restreinte, nous occupera jusqu'à la fin de ce chapitre. Il est particulièrement intéressant car il réunit un ensemble de textes écrits sur l'ensemble de la période 1964-1977. Remarquons d'ailleurs que ce recueil, qui a pu paraître hétéroclite aux lecteurs et lectrices de l'époque, n'a malheureusement jamais connu de rééditions et reste amplement méconnu par la critique.

Nous nous intéresserons tout particulièrement au rôle essentiel que jouent les problématiques féministes dans la structuration des différents récits autour d'une dynamique commune de production de sens. Nous proposons ainsi d'identifier la microsémiotique intratextuelle²⁶³ responsable de certains phénomènes textuels qui peuvent à un premier abord paraître étranges. Ce réseau d'idéosèmes sera associé à l'existence dans le contexte socio-historique (les années 60 et 70) de fortes tensions sociales et idéologiques qui remettent en question le discours dominant.

Signalons dès maintenant que, bien que la date de publication du recueil soit déjà assez avancée (1967), les textes qui le composent ont été écrits de façon très précoce et permettent d'observer l'évolution ainsi que les phénomènes récurrents qui caractérisent l'écriture gorodischerienne sur les treize ans de sa production initiale. Chaque texte est en effet suivi d'une date et d'un lieu d'écriture qui situent avec précision le moment de leur genèse ; ils sont également suivis d'une note introductive qui donne des indices sur le contenu de la nouvelle et leur interprétation possible. Le premier texte du recueil que l'écrivaine a choisi est d'ailleurs le premier texte de sa production littéraire : il s'agit de la nouvelle « En verano, a la siesta, y con Martina », qui a gagné le prix de la revue *Vea y lea* où elle fut

²⁶³ La microsémiotique intratextuelle désigne selon Edmond Cros le réseau constitué par les « idéosèmes [qui] transforment, déplacent, re-structurent la matière langagière et culturelle, la convoquent par le biais d'affinités ou de contigüités de structurations, programment le devenir du texte et sa production de sens » (Edmond Cros, *Le Sujet culturel, sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 104).

publiée en 1964²⁶⁴. Quant aux textes suivants, il s'agit de : « Abecedario del Rif », publié en 1968 dans *Las pelucas* ; « Bajo las jubeas en flor », daté de 1972 et inclus par la suite dans le recueil homonyme en 1973 ; « Haber ganado el mundo entero » (1974) ; « Las dos manos » (1975), inclus pas la suite dans *Kalpa imperial* ; « Seis días con Max » (1976).

La dernière nouvelle, « A la luz de la casta luna electrónica », occupe une place à part puisqu'elle comporte deux dates d'écriture : 1966-1977. L'autrice mentionne à ce propos qu'elle a écrit ce texte en 1966 mais qu'elle l'a laissé « dans un tiroir » pendant plusieurs années car il n'était pas assez mûr :

« A la Luz de la Casta Luna Electrónica » lleva dos fechas al pie. Eso significa, no once años de trabajo sino once años de espera. En 1966 y en momentos de desdicha, apareció el pretexto del cuento. Como era muy atractivo, me senté a escribirlo. Lo que salió fue un bodrio espantoso. Era solemne, aburrido, fofo, moralizante y presuntuoso. Lo guardé en un cajón: nunca tiro los bodrios porque excepcionalmente puede que se conviertan en otra cosa. Es raro, pero esa excepción vale la pena. Pero sucedió que si bien de otros bodrios que tengo guardados por ahí me he olvidado completamente, éste solía volver y molestarme. (1977 : 135)

Cette période de « mûrissement » mérite d'être commentée. En effet, si le texte manquait de justesse nous pouvons aussi nous demander s'il disposait d'un cadre propice pour être publié et perçu convenablement, c'est-à-dire à la fois l'existence d'un livre dont la thématique générale aurait permis sa mise en valeur mais également l'intérêt du public pour les textes subversifs et le style particulier de l'écrivaine. Quoi qu'il en soit, cette date nous indique de façon plus globale la composition retardée d'un recueil original. La mention de ce retard n'est pas anodine puisque les dates mentionnées couvrent la quasi-totalité de la période mais aussi car il s'agit du texte qui donne son titre au livre : *Casta luna electrónica*.

Avant de passer à l'analyse des textes qui le composent, la construction du titre mérite d'être examinée de plus près. Les trois mots qui le composent, « Casta / Luna / Electrónica » forment un rythme ternaire que nous retrouverons plus loin dans d'autres titres comme celui de la nouvelle « El mercader el héroe y la pecera »²⁶⁵. Les deux premiers mots s'accordent bien ensemble et, quant au troisième terme, il introduit l'étrangeté et crée une image très fortement inhabituelle, voire anti-esthétique. Nous proposons de considérer cette construction comme relevant d'un effet anamorphotique. En effet, tout comme dans le fameux tableau de Holbein (*Les ambassadeurs*), nous observons d'une part une construction « normale » et,

²⁶⁴ Voir, aussi : *infra*, p. 134-140.

²⁶⁵ Voir : *infra*, p. 163-174.

d'autre part, un élément monstrueux dont le sens ne peut être décrypté sans l'adoption d'une perspective différente.

Dans le cas du titre qui nous intéresse, « Casta luna » représenterait ainsi la partie conventionnelle car l'association des deux mots provoque un effet poétique facilement perçu par la personne qui lit. Au sein de l'imaginaire anthropologique et dans l'immense majorité des productions culturelles, le substantif « luna » renvoie bien évidemment au féminin (et s'oppose au soleil)²⁶⁶. Quant à l'adjectif « casta », il renvoie à la vertu féminine et constitue une caractéristique renvoyant à un comportement restrictif qui garantit la valeur d'un corps féminin qui est demeuré pur et intouché.

C'est ensuite que le trouble est introduit dans le processus de construction sémiotique : la combinaison entre la « chaste lune » et l'adjectif « électronique » empêche ainsi la construction d'une image mentale cohérente. Le décalage intervient donc lors de la deuxième association de mots : dans un premier temps, la chasteté correspond parfaitement à la lune puisque la symbolique féminine de cet objet construit une image de beauté et de pureté ; mais, ensuite, la mention de la technologie à travers l'électronique déforme l'image poétique et lui donne un caractère insolite puisqu'il met en relief le caractère « faux », artificiel et malléable, de cette composition.

La personne qui lit peut être tentée de s'arrêter à l'appréciation d'un effet esthétique, certes inaccoutumée, mais qui correspond finalement à une certaine sensation d'étrangeté que l'on retrouve assez couramment dans la littérature de SF. Toutefois, ce titre indique également l'existence d'une dimension codée (ou tout du moins, mystérieuse) qui demande l'abandon de la perspective habituelle et l'adoption d'un autre point de vue²⁶⁷. En effet, le titre peut être interprété à partir du moment où l'on adopte une perspective de genre mettant l'accent sur une des thématiques les plus importantes développées par la pensée féministe : la chosification de

²⁶⁶ Voir, par exemple, les oppositions binaires étudiées par Pierre Bourdieu au sein de la société kabyle et qui, selon le sociologue, constituent des « formes de classification avec lesquelles nous construisons le monde » (Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit., p. 18). Cette structure d'oppositions binaires est considérée par le sociologue comme exemplaire de l'imaginaire androcentrique des sociétés méditerranéennes : « Les paysans montagnards de Kabylie ont sauvé [des structures] qui représentent une forme paradigmatique de la vision "phallonaire" et de la cosmologie androcentrique qui sont communes à toutes les sociétés méditerranéennes et qui survivent, encore aujourd'hui, mais à l'état partiel et comme éclaté, dans nos structures cognitives et nos structures sociales. » (*Ibid.*, p. 19). Cf., également, le « schéma synoptique des oppositions pertinentes » inclus par Bourdieu : *ibid.*, p. 24.

²⁶⁷ Souvenons-nous que le titre de *Mala noche y parir hembra* peut aussi porter à confusion même s'il est directement explicité par l'autrice dans l'épigraphe (*infra*, p. 66-67). À certains égards, le titre présente une construction similaire à *Casta luna electrónica* : tout d'abord, deux termes qui s'accordent bien ensemble (« Mala noche ») puis une expression qui introduit une distorsion du sens (« Parir hembra »). Dans les deux cas, la personne qui lit est intriguée et cherche à savoir la raison qui motive l'association.

L'autrice n'a pas placé d'épigraphe similaire dans *Casta luna electrónica*, et de toute façon une revendication ouverte du caractère féministe aurait été plus difficile en 1977, en pleine période dictatoriale.

la femme. La « chaste lune » représente ainsi un idéal féminin de beauté et de pureté tel qu'il est rêvé par les hommes. Mais le caractère électronique révèle l'artificialité de cet idéal féminin en mettant l'accent sur son caractère technologique, c'est-à-dire construit. La remise en question du modèle idéal de la femme constitue ainsi un des fils conducteurs pour l'analyse et le décryptage de certaines configurations narratives qui peuvent a priori paraître étranges.

En outre, la mention de l'électronique renvoie à une dimension technologique qui est de plus en plus revendiquée par les mouvements féministes de cette époque et que nous pouvons retracer, par exemple, dans la lutte pour le contrôle du corps (droit à l'avortement, à la contraception, etc.). Comme nous l'avons souligné plus haut, le discours politique féministe est déjà très fortement présent dans les années 60 et accompagne de façon indissociable les profonds changements culturels. N'oublions pas enfin que le rapport entre l'homme et la machine est une préoccupation centrale de la littérature SF et que la création artificielle d'un être humain fait également partie de ses thèmes privilégiés, au moins depuis la publication de *Frankenstein* par Mary Shelley. Par ailleurs, il s'agit de rappeler que, au sein de la SF féministe, le mélange entre l'humain et l'artificiel (en d'autres termes, entre le « naturel » et l'« amélioration scientifique »), a donné lieu à une problématisation des rapports de genre à travers la création de personnages transgenres comme ceux que l'on retrouve dans *La main gauche de la nuit* de Ursula Le Guin²⁶⁸. La figure du cyborg imaginée par Donna Haraway pour penser le dépassement des catégories de genre est également issue de cette réflexion sur le développement technologique et la remise en question de certains *a priori* biologiques.

L'analyse du titre de *Casta luna electrónica* nous a ainsi permis de mettre en relief les tensions fondamentales qui participent à la production de sens dans l'ensemble du recueil, notamment le questionnement de l'idéal de pureté associé à la femme ainsi que la référence à une dimension hors-genre qui est contenue dans le terme « électronique ». C'est d'ailleurs la présence de personnages qui transgressent les normes de genre que nous analyserons dans les deux premiers textes de *Casta luna electrónica*²⁶⁹.

²⁶⁸ Cf., *infra*, p. 94 et 317. Dans certaines œuvres, la figure du *cyborg* représente ainsi un avatar technologiquement évolué du thème littéraire du transgenre tel que l'on peut le retrouver, par exemple, dans *Orlando* de Virginia Woolf.

²⁶⁹ Signalons néanmoins que nous n'étudierons pas dans ce volet de notre étude les nouvelles qui ont été publiées dans *Bajo las jubeas en flor* et *Trafalgar*. En effet, « Bajo las jubeas en flor » et « A la luz de la casta luna electrónica » sont deux textes qui méritent d'être étudiés en les mettant en perspective avec les autres récits des livres dans lesquels ils apparaissent.

1.3.1. « En verano, a la siesta y con Martina » : le monstrueux sous l'apparence rassurante de l'ordre patriarcal

À l'intérieur de *Casta luna electrónica*, la majorité des nouvelles du recueil présentent des thèmes propres à la SF : voyages dans l'espace, voyages dans le temps, mondes post-apocalyptiques, etc. Le seul récit qui fait exception à la règle est « En verano, a la siesta, y con Martina » (1977 : 23-40), dont l'intérêt est fondé sur l'utilisation originale des codes du récit policier de type *whodunnit*. Malgré cette différence importante entre un récit policier et des textes de SF, Gorodischer décide tout de même de l'inclure dans le recueil. Elle-même affirme à ce propos : « Creo que merece un lugar en este libro, aunque por muchas cosas no tenga nada que ver con lo que escribí después » (1977 : 22). Comme nous l'avons souligné ci-dessus, ce n'est effectivement pas la forme littéraire qui constitue le lien entre les différents fragments textuels mais bien le questionnement récurrent des rapports de genre.

Dans cette nouvelle, qui joue avec les codes du policier et du fantastique mais qui ne fait pas référence à la SF, nous examinerons en particulier comment la mise en abyme de la narration instaure une mise à distance qui invite la personne qui lit à dévoiler la « réalité dissimulée derrière la réalité ». Signalons également que Maya Desmarais a déjà analysé le mécanisme narratif complexe mis en place par Gorodischer pour parodier les codes du policier à énigme (*whodunnit*)²⁷⁰. En outre, la chercheuse française met en valeur la subversion de la nomophatque imposée par les genres littéraires – en d'autres termes, on ne s'attend pas spontanément à voir une femme écrire du policier, probablement encore moins en Argentine. Cette remise en question de la nomophatque provoque donc une rupture similaire à celle que nous avons décrite à propos de l'appropriation de la SF par l'écrivaine argentine. Toutefois, Desmarais considère que, sur le plan du contenu narratif, peu d'éléments ont trait à des problématiques de genre, ce qui concorde avec l'idée que le féminisme se développe surtout à partir des années 80 et l'adoption du cadre du roman policier noir.

Afin de nuancer cette affirmation, il s'agit donc à présent d'examiner en détail la configuration narrative de la nouvelle. Celle-ci présente deux protagonistes masculins bien identifiés et qui occupent le devant de la scène tout au long du récit. Le premier, Rafael Villada, est chirurgien de profession mais s'adonne le soir à l'écriture de récits policiers, ce qui constitue une première mise en abyme du récit. Tout au long de la nouvelle, il fait ainsi

²⁷⁰ Desmarais, *op. cit.*, pages 92-93 et 142-157. La chercheuse souligne notamment que le récit se construit de façon parodique par rapport à certains textes de Borges, un rapport que nous allons également vérifier plus loin en ce qui concerne la SF.

office de narrateur intradiégétique, puisqu'il raconte à son ami Ernesto Barragán l'histoire d'un crime censé être imaginaire. Cette structure narrative dialoguée présente de nombreuses similitudes avec le dernier récit du livre, où apparaît pour la première fois le personnage emblématique de Trafalgar Medrano, en train de raconter une histoire à un ami avocat. Tout comme Trafalgar, Villada est de Rosario, appartient au même milieu socio-économique (classe moyenne supérieure) et, surtout, il raconte sur un ton caractéristique du franc-parler argentin une histoire à un ami homme, en la ponctuant de digressions constantes qui génèrent un véritable suspense narratif. Son ami s'appelle Barragán et fait figure d'assistant ; on retrouve donc en plein cœur de Rosario le couple Sherlock-Watson, d'une façon humoristique, décalée et complètement assumée.

Comme il est habituel chez Gorodischer, nous assistons à une mise en scène de l'écriture et des conditions de production du discours. La voix narrative, qui se décline au masculin, raconte l'histoire d'un crime terrible dont elle a l'intuition qu'il vient de se produire. Villada raconte en effet, sur un ton psychologisant et paternaliste, l'histoire de ses cousines Martina et Francisca, qui habitent la maison où ils viennent d'entrer et les raisons pour lesquelles une d'entre elles a probablement été assassinée. Ce qui au départ n'était qu'une vague hypothèse se précise de plus en plus au fur et à mesure que le récit avance et que les deux hommes acquièrent la certitude que Martina a bel et bien été assassinée. Ce qui est choquant, c'est que les deux hommes discutent tranquillement en buvant un verre de whisky, dissertant sur les différentes variantes du crime alors qu'ils ont encore peut-être une chance de sauver la victime qui vient d'être poignardée et qui gît à l'étage au-dessus d'eux. Cela est d'autant plus accentué que Villada est chirurgien et que, jusqu'au dernier moment, les deux hommes préfèrent ne pas intervenir :

—Esperate que antes nos tomamos el whisky —dijo Villada caminando hacia el comedor. O mejor los servimos, dejamos que se enfríen, descubrimos el cadáver, bajamos y brindamos por nosotros. Después llamamos a la policía. Trajinaron en el comedor y la cocina, y dejaron dos vasos generosamente servidos en la mesa de mármol.

—Primero vos, Watson —dijo Villada al pie de la escalera. Pero al llegar arriba se había disipado el instante del crimen, y se sentían un poco avergonzados, como alguien a quien se sorprende haciendo muecas frente a un espejo cuando se cree solo. (1977 : 25)

La honte des deux hommes, qui ressemble à celle de deux garçons venant de se faire gronder, intervient avant même qu'ils n'aient vu le cadavre. L'impression d'avoir quelqu'un derrière soi alors qu'on se regarde dans un miroir souligne la mise en abyme de la narration à

ce moment crucial, soulignant la présence invisible de l'instance narrative supérieure qui s'immisce dans leur vie. Après avoir ressenti cette honte et au moment de rentrer dans la chambre de Martina, le récit s'interrompt et on retrouve les deux hommes après une ellipse d'un an. Mais nous devinons que, se sentant coupables, ils raconteront un mensonge aux policiers pour dissimuler le fait qu'ils sont arrivés sur le lieu du crime plusieurs heures avant de découvrir le corps de la victime. Ce discours, qui constitue la version officielle des faits, s'oppose à la véritable version que nous dévoile l'instance narrative première, mettant à jour le caractère lâche et, dans le meilleur des cas, pusillanime, des deux protagonistes masculins.

Toutefois, au-delà du hasard malheureux qui frappe les deux personnages et du tour de force narratif qui nous a nous-mêmes pris au piège, c'est la démarche engagée par les deux hommes pour arriver à la solution du mystère qui attire notre attention : pour eux, les raisons de l'assassinat de Martina apparaissent comme tout à fait naturelles. En effet, si Martina est poignardée par son prétendant, c'est parce qu'elle est un personnage androgyne²⁷¹ qui ne se comporte pas comme devrait le faire une femme. Villada et Barragán concluent ainsi que c'est Martina qui a été tuée et non pas sa sœur Francisca qui, elle, sait se comporter comme il se doit. Comme nous pouvons le constater dans l'extrait ci-dessous, cela est dû au fait que les deux sœurs ont reçu une éducation masculine et que Martina n'a pas su s'adapter aux exigences de son environnement social :

El padre quiso tener una docena de machos por hijos, y tuvo dos hembras. Su venganza, pobre, fue ponerles nombres de hombre: Martina y Francisca. A Francisca le rompió el espinazo con su educación a lo varón; la doblegó, hizo de ella esa cosa indecisa y caprichosa que es. En Martina, en cambio, no hizo más que exaltar lo que había en ella de masculino y despótico. A ella el viejo le dejó su impronta de palizas, palabras secas y decisiones inflexibles. Las dos sabían manejar un auto, un caballo y un rifle. Pero lo que Francisca hacía desmañadamente, Martina lo hacía con exactitud perversa. Francisca tiraba contra una botella cuando el viejo la obligaba; Martina, contra las palomas y por gusto. Francisca salía con el auto a ninguna parte en especial; Martina enfilaba a la estancia, donde dejaba duros a gritos a los peones y a los tanteros. Francisca montaba y se olvidaba de la fusta; Martina clavaba los talones y volvía con el ánima agotado. Cuando Francisca se casó con Marcelo, Martina despreció esa debilidad femenina de entregar su vida a un hombre: a ella no le iba a pasar eso. (1977 : 32)

Un jeu de miroirs se produit ainsi entre les deux sœurs, qui s'opposent symétriquement comme le Bien et le Mal dans un conte de fées. Au sein du récit de Villada, la valeur

²⁷¹ Remarquons que « En verano, a la siesta, y con Martina » est placée dans *Casta luna* juste avant « Abecedario del Rif », où nous retrouverons un personnage androgyne, celui de la/du narratrice/narrateur.

transgressive et rebelle de Martina est constamment utilisée pour expliquer les motifs de son assassin. Martina est punie parce qu'elle dérange la norme, ce qui est parfaitement intériorisé par Villada et Barragán et qui leur fournit les indices nécessaires à la résolution de l'énigme : « ¿Te imaginás lo que debe ser estar casado con Martina? » (33). Et si les deux enquêteurs spéculent à un moment donné que la victime pourrait être sa sœur Francisca, ils écartent rapidement cette idée en affirmant que, elle, a su se conformer au rôle de femme et que personne n'avait de raison de la tuer :

Aparte de ser un poco idiota, no tiene otros defectos que la hagan insoportable para un marido medianamente normal. [...] A Francisca no había por qué matarla. Ni amantes, ni intriga, ni chantaje. Nada más que un bajo cociente intelectual, voz llorosa, esterilidad, mal gusto. Todo eso dentro de un bellissimo envase que te impulsa a locas fantasías hasta que empieza a hablar. (1977 : 24-25)

Francisca correspond parfaitement au modèle de la femme : « un bellissimo envase », un bel objet sur lequel les hommes peuvent fantasmer et exercer leur pouvoir. Le tableau pourrait se résumer de la manière suivante : deux femmes enfermées dans le carcan de l'univers domestique, l'une d'entre elles se fait assassiner car elle est hors-norme et deux hommes sont en train de discuter tranquillement sur sa mort en buvant un whisky. Nous pouvons donc interpréter ce texte comme donnant l'image d'une communauté féminine opprimée mais mettant également en relief la formidable violence du monde patriarcal²⁷². Celle-ci se décline sur deux plans, celui du symbolique, au niveau de l'éducation qui confine les femmes dans des rôles passifs mais aussi sur le plan du physique. Car, lorsque Martina s'avère être hors-norme, c'est la violence qu'il conviendra d'utiliser :

Seguía siendo dura, tirana y decidida. Pero ahora su nueva personalidad femenina tenía que resolverse en privado, y no con órdenes gritadas desde el primer piso a la cocina. Pero la prueba de que era tan poco maleable como antes está en que Torito tuvo que matarla. (1977 : 34)

Tout se passe effectivement comme si Torito avait l'obligation de la tuer. Comme le remarque Villada : « lo único que nos hace falta es una víctima adecuada y el asesino inexorable ». Remarquons d'ailleurs que le jeu sur les prénoms se poursuit puisque le sobriquet de l'assassin, Torito (son véritable prénom demeure inconnu), contient une indéniable dimension humoristique : il renvoie à un symbole de virilité, le taureau, alors que

²⁷² Remarquons que cette violence a aussi une dimension de classe lorsque Martina assume son rôle masculin : « Martina enfilaba a la estancia, donde dejaba duros a gritos a los peones y a los tanteros » (1977 : 32).

Villada rappelle qu'il est atteint d'impuissance sexuelle et que c'est une raisons qui le poussent à assassiner sa femme. Il est toutefois important de souligner que, tant que Martina conservait son indépendance, elle ne courait pas de risques, elle était capable d'assumer la violence. C'est véritablement à partir du moment où elle tente de revenir vers la norme qu'elle se retrouve dépourvue de défense. Jusqu'à ses quarante-huit ans, elle avait été parfaitement capable de s'en sortir mais ce n'est qu'à partir du moment où elle tombe amoureuse de Torito et qu'elle cherche à se marier que la violence s'abat sur elle de façon implacable.

L'assassinat de Martina représente donc une violence domestique effroyable qui est intimement liée à l'oppression matérielle et symbolique des femmes. Toutefois, ce rapport de domination se dilue dans la conversation entre les deux hommes qui vient se superposer entre l'événement du meurtre et sa perception par la personne qui lit. Ce discours intermédiaire pose un voile sur cette domination en lui donnant un aspect trivial mais aussi en pratiquant l'euphémisme et en sous-entendant que Martina est responsable de son sort car elle n'a pas voulu accepter les règles du jeu. Il convient de souligner la production de cet « effet de voile » car elle est au cœur de la sensation d'étrangeté qui se dégage à la lecture du texte.

Si le fait que la fiction imaginée par Villada devient réalité produit indéniablement un effet perturbant, cet effet est accentué par le processus de transformation de la réalité matérielle en un discours où la violence est intériorisée et naturalisée. Le dévoilement de ce processus rend la personne qui lit mal à l'aise, d'autant plus qu'on sent une sympathie instinctive pour le personnage de Villada et qu'on est invité·e à suivre son raisonnement de détective pour pouvoir percer l'énigme. En effet, comme le souligne Desmarais, ce texte se fonde sur les conventions de lecture d'un récit à énigme en faisant appel à « ce type de lecteur "spécial" propre au récit policier qui se caractérise [...] par sa stimulation intellectuelle car il a un rôle à jouer dans l'intrigue »²⁷³. Ce mécanisme est d'autant plus intéressant qu'il tient en compte la proximité entre policier et fantastique chère à Edgar Allan Poe et à Borges²⁷⁴.

²⁷³ Desmarais, *op. cit.*, p. 143. Soulignons enfin que l'effet perturbant se produit davantage lors d'une deuxième lecture car le suspense y est remplacé par l'indignation face à l'attitude des deux hommes.

²⁷⁴ « Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia. », cité par Desmarais, *idem*. Cette proximité est d'ailleurs annoncée par la première image du récit : « Qué cosa trágica es una casa sola por dentro. Una casa a la que uno puede entrar y sorprender quiero decir, y que se encuentra momentáneamente abandonada, como esos barcos inexplicables que llegan a puerto sin nadie a bordo, con el libro de bitácora abierto, una lata de té junto a la hornada y un par de zapatos debajo de una litera » (1977 : 24). Nous avons déjà remarqué que Gorodischer a l'habitude d'utiliser des procédés métatextuels et/ou des indices de lecture dans les premières lignes de ses récits et a d'ailleurs souvent utilisé l'image de la maison comme métaphore de ses textes et de leur univers fictionnel – nous aurons l'occasion d'y revenir.

Enfin, il nous semble que le caractère faux de l'inspecteur Barragán ainsi que la présence dissimulée de la violence de genre interrogent la forme même du *whodunnit* en le rapprochant également du roman noir²⁷⁵.

En conclusion, signalons que l'impression étrange qui se dégage du texte ne provient pas d'un événement surnaturel mais bien de la superposition des discours et de la subversion des codes du récit policier. Encore une fois, c'est la dynamique de production de sens qui est troublée par l'emboîtement de plusieurs types de discours différents. Afin de percevoir le sens dissimulé du texte et de rétablir son aspect cohérent, la personne qui lit doit redresser la perspective en prenant en compte la part de violence qui sous-tend les rapports sociaux de sexe mais aussi l'interférence du roman noir qui subvertit le policier à énigme. C'est donc un nouveau phénomène d'anamorphose que nous pouvons observer dans « En verano a la siesta y con Martina », similaire à ceux que nous avons pu observer jusqu'à présent dans les nouvelles de *Las pelucas*.

Dans le récit que nous allons étudier ci-dessous, « Abecedario del Rif », nous allons également retrouver un phénomène d'anamorphose bien que nous verrons qu'elle ne fonctionne pas exactement de la même façon. Quoi qu'il en soit, la similitude entre « En verano a la siesta y con Martina » et les autres nouvelles qui composent *Casta luna electrónica* réside dans le fait que l'effet d'étrangeté ait une relation directe avec le questionnement des rapports de genre : il s'agit d'une des problématiques qui traverse l'ensemble du livre et qui explique leur inclusion au sein d'un même volume.

²⁷⁵ D'une certaine façon, nous retrouvons d'ailleurs une incertitude similaire à celle que décrit Desmarais à propos des protagonistes féminines de livres ultérieurs : « Les personnages d'enquêtrices féminines, protagonistes de *Jugo de mango* et de *Florerios de alabastro, alfombras de Bokhara*, peuvent constituer des resignifications de Miss Marple, ou alors des enquêteurs désabusés issus des romans noirs, dans le cas de la protagoniste de *Florerios de alabastro, alfombras de Bokhara* » (Desmarais, *op. cit.*, p. 92).

« Homme ou femme. Y a-t-il un espace viable entre ou hors ces deux catégories ? Quelles seraient sa nature, sa définition, sa structure ? La raison peut-elle seulement se défaire du masculin et du féminin, de la gauche et de la droite, de l'intérieur et de l'extérieur, du binarisme et de la symétrie, afin d'imaginer le *multiple*, le *fluctuant*, l'*indéfinition* ? Une invention théorique et poétique a tenté de fournir au cours de l'histoire une réponse à ces questions et à lui donner forme : le troisième sexe est celui, chimérique et bien réel, qui défierait la loi du genre ».

Laure Murat.

1.3.2. « L'abécédaire du Rif » : la construction d'un univers à soi

Le récit « Abecedario del Rif » que nous allons à présent analyser est un texte fondateur de l'écriture gorodischerienne et présente très nettement les traits d'une écriture SF féministe. Il possède une importance capitale puisqu'il constitue un échantillon représentatif des univers science-fictionnels que Gorodischer inventera par la suite. Pourtant, il n'a pas donné lieu à une analyse approfondie, probablement en raison de son caractère SF post-apocalyptique qui le rendait en 1968 singulièrement marginal. L'intuition d'Angela Dellepiane est toutefois révélatrice de l'intérêt littéraire de ce texte :

Este críptico cuento puede interpretarse como una alegoría de una realidad insoportable e incierta tal como ésta en la que vivimos. Refuerza esta interpretación el epígrafe que Gorodischer ha colocado al frente de este volumen: "*Because you never do look at things, not really*", Ray Nelson. Una invitación a mirar más atentamente la realidad para descubrir lo que ella nos oculta y, quizás también, a que echemos una segunda mirada a cuentos que ya hemos leído y que no son tan inocuos como una lectura descuidada pudiera llevarnos a creer.²⁷⁶

Cette épigraphe nous invite à regarder la réalité de plus près pour déceler ce qu'elle dissimule mais également à une deuxième lecture des textes. Elle doit être mise en rapport avec la stratégie d'écriture de Gorodischer que nous avons déjà évoquée et qui consiste à dissimuler des indices renvoyant à une dimension codée²⁷⁷. C'est d'ailleurs cette invitation à

²⁷⁶ Ángela B. Dellepiane, « Contar = Mester de fantasía o la narrativa de Angélica Gorodischer », *Revista iberoamericana*, vol. 51, n° 132, 1985, p. 634, note 40.

²⁷⁷ On retrouve dès le début du récit l'indication d'une écriture mystérieuse qui joue avec des détails annonciateurs : « Una de las mujeres del Pabellón Gauna aseguró que veía un presagio de catástrofes : tal vez por esa dehiscencia visual que tiene algo de muerte y algo de misterio; esos labios repetidos que se abren en negro y detrás de los cuales se adivina el rojo esforzándose por caer ». (1977 : 19) Remarquons d'ailleurs que Gauna est le nom du protagoniste d'une œuvre de Bioy Casares : Adolfo Bioy Casares, *El sueño de los héroes*,

dévoiler des significations cachées qui est contenue dans le titre de ses autres livres comme *Las Pelucas* ou dans celui de *Opus Dos*²⁷⁸. Le texte « Abecedario del Rif » est en tout cas publié pour la première fois en 1968 dans *Las Pelucas* et repris en 1977 dans *Casta Luna Electrónica*. Lors de cette deuxième publication, une courte glose explicative nous fournit de précieuses informations quant à la lecture et à l'interprétation de la nouvelle mais aussi de l'ensemble des œuvres de Gorodischer :

En cambio “Abecedario del Rif” me produce cierta desazón. Figura aquí porque es el embrión de muchos mundos cerrados que inventé (?) después y porque en mi jardín hay una magnolia grandiflora y porque es uno de los “chirriantes goznes” de mi propio mundo: a partir de ahí empecé a pensar seriamente en escribir no lo que yo impusiera, sino alguna de las realidades insoportables que están detrás de la realidad, esperando. (1977 : 17)

Cette citation laisse entrevoir la conception que Gorodischer a de son univers littéraire comme une totalité (« mi propio mundo »), un univers dans lequel on entre grâce à une de ses portes grinçantes. L'aspect initiatique de ce récit était d'ailleurs déjà présent dans la première partie du titre, « Abecedario », qui renvoie aux œuvres de Borges et en particulier aux façons particulières d'organiser un monde et de cataloguer le savoir²⁷⁹ : il s'agit d'un « abécédaire » permettant de saisir les clefs de lecture des textes gorodischeriens²⁸⁰. Signalons tout d'abord que, dans cette note explicative, l'autrice fait état d'une tension que nous observerons de façon récurrente tout au long de notre étude, c'est-à-dire l'opposition entre d'une part, un monde fermé et dystopique et, d'autre part, un phénomène qui se rapproche d'un élan utopique. Cette tension est d'ailleurs explicitée de façon particulièrement claire par l'autrice elle-même dans une des réponses au questionnaire que nous lui avons adressé :

Buenos Aires, Emecé, 1999 (1954). L'interrogation de la notion d'héroïsme qui fait l'objet de cette œuvre de Bioy Casares se retrouve également avec fréquence chez Gorodischer.

²⁷⁸ C'est bien cette dimension codée qui fait l'objet du titre du recueil *Casta luna electrónica*. D'ailleurs, remarquons que celui-ci diffère légèrement du titre de la dernière nouvelle incluse dans le recueil : « A la luz de la casta luna electrónica ». L'ajout de « a la luz » nous indique bel et bien la présence d'un filtre : l'action principale « sous la lumière » d'un autre élément, ici la « chaste lune électronique ». C'est d'ailleurs une mise en scène similaire que nous retrouvons dans le titre du livre précédent : *Bajo las jubeas en flor* (1973), c'est-à-dire « sous l'ombre des jubéas en fleur ». Ce procédé vise ainsi à détourner notre attention de la trame narrative première, dans un mouvement qui révèle l'importance des éléments secondaires initialement rendus invisibles.

²⁷⁹ Des nouvelles comme « La biblioteca de Babel » (Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997 [1944]) ou des textes comme « El idioma analítico de John Wilkins » (Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1976).

²⁸⁰ Il n'est nullement question d'abécédaire dans le récit. Quant au Rif, il peut *a priori* renvoyer à un contexte militaire infernal (Désastre de Annual, 1921 ; soulèvement du Rif réprimé en 1957) ou susciter des représentations d'une région désertique mais qui, quand on s'y intéresse de près, dissimule des royaumes et des richesses secrètes.

A.Y.: Tu obra presenta a menudo sociedades esperpénticas que nos proporcionan un espejo deformado de mecanismos que operan en nuestra propia sociedad. Sin embargo siempre permanece un impulso utópico que se manifiesta por el humor, el arte, el lenguaje e incluso diría por medio de un personaje [...] También noto esta persistencia de la esperanza en la presencia de ciertas flores y árboles en escenarios apocalípticos... ¿Siempre hay que preservar la esperanza?

A.G.: Siempre, por favor siempre. El mundo es absurdo, estúpido, cruel, monstruoso, lo que quieras, y yo al escribirlo acentúo esos aspectos. Pero no pierdo las esperanzas. Si las hubiera perdido, no escribiría, no habría tenido hijos, no seguiría viviendo.²⁸¹

En d'autres termes, les univers monstrueux que nous rencontrons dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer constituent l'extrapolation de certains aspects négatifs de notre propre société. Remarquons d'ailleurs que, si la dimension coloration pessimiste peut particulièrement bien être perçue dans les textes SF, l'écrivaine tient également à souligner un rapport avec des textes qui ne sont pas inclus dans le recueil. Dans l'entretien avec Jorge A. Sánchez qui est placé à la fin de *Casta luna electrónica*, celui-ci lui demande d'explicitier le lien existant entre les nouvelles qui composent le livre, ce à quoi l'écrivaine répond :

Me gustaría poder decirte que no hay necesidad de hacer ninguna apreciación porque los cuentos hablan por sí solos [...] « Abecedario del Rif », que no me gusta tanto, es una especie de entrada a los mundos cerrados, algo que me atrajo siempre. Tengo otro cuento, que no está aquí, en este libro, « Querido, Querido Diario », con una temática similar. Son mundos sofocantes de los que hay que salir de alguna manera, y en los cuales el tipo encerrado recurre a *algo aparentemente monstruoso, que no lo es*, que está provocado por el encierro, por la imposibilidad de salir. Estalla en algún lado. No hay mucha conexión entre los cuentos que siguen, pero de todas maneras no me parece que se haya hecho un mosaico o una ensalada. Yo que los conozco, que los sé (aunque a veces no los siento) míos, encuentro una progresión que justifico internamente (1977 : 170, je souligne)

La réponse adressée par l'écrivaine à son interlocuteur l'invite donc à consulter une nouvelle qui se trouve en dehors du livre, c'est-à-dire « Querido querido diario », que nous avons analysé précédemment. La seule connexion significative que nous pouvons trouver entre cette nouvelle et *Casta luna electrónica* réside encore une fois dans les problématiques de rapports de genre. D'ailleurs, cet extrait de l'entretien avec Sánchez met en relief de façon concluante la remise en question de l'éducation genrée dans « Querido querido diario », puisqu'elle est décrite ici par l'écrivaine comme un « monde suffocant dont il faut absolument

²⁸¹ *Infra*, p. 541.

s'échapper ». L'acte subversif de la jeune fille (mais aussi, comme nous le verrons, celui de la personne en charge de la narration dans « Abecedario del Rif ») n'est donc monstrueux qu'en apparence : il vise à briser le carcan d'une éducation répressive. Cette remise en cause du caractère monstrueux nous permet d'ailleurs d'illustrer avec les termes de l'autrice elle-même (« algo aparentemente monstruoso, [pero] que no lo es ») un processus très proche de celui qui entre en jeu avec l'anamorphose : ce qui initialement nous semblait abominable acquiert une apparence claire et logique à partir du moment où nous nous rendons compte de la possibilité d'une autre interprétation.

En outre, il nous semble que l'existence d'une « deuxième vision », qui remet en cause la dimension à première vue monstrueuse, doit être mise en perspective avec la présence furtive de certains éléments qui, au contraire, introduisent au sein du récit une poussée plutôt positive et optimiste. Dans la note introductive que nous avons citée plus haut, cela est d'ailleurs indiqué à la personne qui lit grâce à une métaphore : « [“Abecedario del Rif”] es el embrión de muchos mundos cerrados que inventé (?) después y porque en mi jardín hay una magnolia grandiflora ». La mention d'un élément naturel comme le magnolia est symptomatique car, dans le monde dystopique dans lequel vivent les personnages, ces graines constituent un symbole d'espoir et de renaissance. L'importance du magnolia peut ainsi se mesurer au fait qu'il apparaît dès la première phrase de la nouvelle et qu'il constitue le prétexte de l'action :

Esta mañana se han abierto los frutos leoninos de la magnolia, como granadas que dieran botones escarlata, órganos marinos, cetonias muertas. Con ese motivo se sucedieron diversos acontecimientos (1968 : 19).

Le magnolia établit donc un lien entre notre monde quotidien et l'univers fictionnel qui nous est totalement étranger (ici, un monde post-apocalyptique). Toutefois, l'importance accordée à ces fruits n'est pas non plus due au hasard : il s'agit d'un élément insolite que nous n'avons pas l'habitude d'observer, le magnolia étant plutôt connu et apprécié pour ses feuilles que pour ses fruits (qui peut se targuer de savoir à quoi ressemblent les fruits du magnolia ?). L'image de la naissance des fruits du magnolia donne lieu à un spectacle étrange, à la fois poétique et inquiétant qui attise l'intérêt de la personne qui lit et qui préfigure certains aspects du texte que nous allons à présent analyser.

Décrivons tout d'abord certains détails du monde mis en scène par « Abecedario del Rif » : il s'agit d'une société post-apocalyptique où les survivant·s d'une catastrophe planétaire vivent reclus (volontairement ou pas, le récit ne le précise pas) dans des *pavillons*

au sein d'un campement strictement fermé où règne la discipline militaire. Ils forment tous les jours une longue file pour passer plusieurs inspections et tests médicaux car ils sont tous sujets à des maladies qui les font vomir après le repas²⁸². Certains sont mutilés, manchots ou aveugles, d'autres s'évanouissent pendant le repas et sont amenés à l'infirmerie dont ils/elles ne reviennent jamais. L'ambiance rappelle les camps nazis de concentration ou les campements de blessés pendant des guerres.

Entraînés par cette histoire, au milieu de terribles étrangetés, le décor se construit peu à peu : nous ne savons jamais exactement où on se trouve puisqu'il s'agit d'une narration homodiégétique qui commence *in medias res* et que la personne qui raconte l'histoire ne donne aucun renseignement, ni sur son passé ni sur ce qui a amené les habitant·es de ce monde à vivre dans des conditions aussi déplorables. Il s'agit d'un procédé couramment utilisé en SF pour laisser libre cours à l'imagination de la personne qui lit et qui a la possibilité de recomposer l'univers avec ses propres repères et en se fondant sur d'autres univers science-fictionnels²⁸³. Ici le jeu des indices nous laisse deviner que les habitant·es de ce monde étrange ont certainement survécu à une guerre nucléaire, puisque l'effet de la radioactivité les rend malades (ils vomissent après les repas) et qu'on ne peut plus faire pousser de végétation, d'où l'importance des graines non contaminées. Ce passé de guerre nucléaire se retrouve d'ailleurs souvent dans les mondes post-apocalyptiques et met en relief une préoccupation pacifiste et écologiste et une inquiétude concernant la puissance destructrice de la technologie nucléaire.

Mais si cet aspect du texte est plus facilement abordable, il nous semble qu'une lecture peu attentive pourrait passer outre les procédés d'écriture que l'autrice argentine met en œuvre pour dissimuler le genre du narrateur/narratrice homodiégétique. Il s'agit d'une stratégie narrative qu'elle emploiera à nouveau dans le livre *Doquier*, récit qui subvertit subtilement les codes du roman historique et qui ne dévoilera à aucun moment le genre du/de la narrateur/narratrice, que nous avons naturellement tendance à désigner en tant qu'homme.

²⁸² Ils sont d'ailleurs tous examinés avec la même aiguille et le même abaisse-langues, ce qui produit un effet humoristique, probablement en référence au manque de moyens des hôpitaux en Argentine.

²⁸³ Le mécanisme de l'explication rationnelle des étrangetés est un trait typique de la forme générique science-fictionnelle. Les caractéristiques particulières impliquées par la narration homodiégétique à focalisation interne sont étudiées, entre autres par Irène Langlet : Irène Langlet, *La science-fiction : lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, A. Colin, 2006. Cf, également, le point de vue d'une autrice : Elia Barceló, « Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos », in Teresa López Pellisa et Fernando Ángel Moreno Serrano (éds.), *Actas del 1er Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Universidad Carlos III, 2009, p. 18-40 (publication numérique disponible en ligne : <<http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8431>>).

Il est ainsi probable que, arrivées à la fin de la nouvelle, la majorité des lecteurs et des lectrices soient persuadés que la personne qui raconte l'histoire est un narrateur homme. Toutefois, le genre du /de la protagoniste-narrateur/narratrice reste indéterminé du début à la fin de « Abecedario del Rif ». En effet, le récit évite constamment les verbes d'état nécessitant un attribut du sujet et qui s'accorderaient avec le genre du/de la narrateur/narratrice. Nous ne connaissons pas non plus son prénom et cette personne n'utilise qu'un adjectif épïcène pour s'autodéfinir : « Yo soy más realista. Y me gusta observar a la gente » (24). Le fait que le seul adjectif employé pour désigner la personne qui narre l'histoire soit le mot « réaliste » n'a d'ailleurs rien d'un hasard, puisqu'on peut y déceler un jeu métatextuel sur la valeur de la vraisemblance, sur ce que l'on tient pour vrai ou pour faux :

En general no se la estima mucho, a la Yoli. Pero ella no decía nada. Nunca dice nada, a tal punto que muchos aseguran que es muda o sordomuda. Hace ya bastante, circulaba la explicación de que había enmudecido después de la muerte de un amante o de una amante. [...] Sé que no puede ser verdad: hace varios años la oí a la Yoli hablar durante un buen rato con el viejo polaco. [...] Y después de eso muchas veces la he oído decir algo, con frecuencia. Los demás también tienen que haberla oído pero dicen que no: les gusta demasiado la leyenda de que tienen una muda por determinación propia y no por pérdida de la lengua o las cuerdas vocales, entre ellos. Yo soy más realista. (1977 : 23-24)

Dans un monde où l'humanité renaît de ses cendres, où l'espérance de vie est minime, la mémoire constitue un élément capital et la place de la narration également ; il s'agit d'une problématique chère à Gorodischer et qu'elle développera notamment dans *Bajo las jubeas en flor* et *Kalpa imperial*. Une autre interprétation du silence malencontreusement attribué à Yoli est celle de l'invisibilisation de l'écriture des femmes puisque la parole est passée sous silence : ici, elle est littéralement muette. Mais l'élément qui passe tout à fait inaperçu dans le texte est la mention que Yoli a été amoureuse d'un homme ou d'une femme (« de un amante o una amante que había tenido »). Cet élément, qui encore une fois pourrait être le fruit du hasard, fonctionne de pair avec l'indétermination générique de la voix narrative mais aussi avec le fait que celle-ci décrit successivement ses sentiments amoureux, d'abord à l'égard d'une femme, Jana, puis à l'égard d'un homme, « el muchachito Noel ».

L'introduction de l'amour homosexuel, sans aucune emphase, au milieu d'autres caractéristiques, passerait presque inaperçue. La construction d'un personnage hors-genre qui de plus, est la personne qui raconte l'histoire et qui possède l'autorité discursive passe aussi inaperçue. Pourtant, des indices comme le nom de la femme, Jana, référence au Dieu romain à

deux visages Janus²⁸⁴, indiquent certainement cette duplicité. L'indéniable recherche d'une écriture hors-genre renvoie en partie au fait que Gorodischer est une lectrice fervente de Woolf et qu'elle met ses pensées en application. Cette dernière distingue en effet une période où l'écriture était bien plus androgyne (Shakespeare, etc.), avant l'avènement de l'écriture virile réactionnaire face à l'amélioration de la condition des femmes :

« Tous ceux qui ont contribué à créer un état de conscience sexuelle sont à blâmer. [...] De nos jours, [il n'y a guère que] Proust qui est complètement androgyne, peut-être même trop féminin. Mais ce défaut est trop rare pour qu'on s'en plaigne, puisque sans un certain mélange, l'intelligence semble avoir une trop grande prédominance et les autres facultés de l'esprit se scléroser et devenir infécondes [...] Il est néfaste pour celui qui veut d'écrire en pensant à son sexe, d'être purement un homme ou une femme.²⁸⁵

Gorodischer se situe bien sûr dans la même lignée de pensée que Woolf et nous aurons l'occasion d'y revenir. Toutefois, ce n'est pas parce que la voix narrative n'a pas de genre déterminé qu'elle est idéalisée par le récit. Au contraire, la personne narratrice est loin de constituer un modèle de comportement. En ce sens, il est intéressant d'étudier la fin du récit qui désacralise profondément le personnage androgyne. Le/la protagoniste va en effet chercher à s'appropriier les graines du magnolia (qui ont un intérêt collectif puisqu'elles accompagnent le renouveau) pour assouvir des fins égoïstes : il souhaite les dérober afin d'impressionner le jeune Noel et de s'attribuer ses faveurs. Il se faufile donc la nuit là où les graines sont enterrées mais son stratagème finit par échouer et le récit nous laisse deviner qu'il finit par tuer son camarade Clido, déjà mourant sur son lit d'infirmerie, par dépit et jalousie :

Dejó la mano de Noel, Noel se iba, y la puse sobre el cortaplumas. La puerta de la enfermería estaba abierta, nunca cerramos ninguna puerta y menos la de la enfermería, y Clido dormiría con las manos, las llagas, la boca, el vientre cubiertos por las semillas rojas y yo entré sin hacer ruido con el cortaplumas en la mano a esa hora en la que se oyen sollozos cerca del horizonte, letanías y se ve encenderse la lámpara del doctor Ferguson en el Pabellón Reina Ingrid y todos se agitan en sus camas en todos los pabellones porque aunque un grito no es algo tan fuera de lo acostumbrado como para hacerlos levantarse, se

²⁸⁴ Rappelons que l'autrice avait déjà évoqué le Dieu romain dans un récit publié en 1966 : Angelica Gorodischer, « Jano en Capri », in *La Mujer*, Buenos Aires, Editorial J. Alvarez, 1966, p. 63-79. Diana Paris (*Op. cit.*) et Adrián Ferrero repèrent dans cette nouvelle une forte conscience féministe : « Gorodischer juega literariamente con los estereotipos que las mujeres manejan respecto de sí mismas, y las "imágenes de mujer" que los hombres construyen especularmente, en las cuales a ellas sólo les queda desear su propia alteridad. » (Ferrero, *ibid.*, p. 158). Nous retrouvons le même type de personnages tourmentés et au destin ambigu dans « Abecedario del Rif ».

²⁸⁵ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, *op. cit.*, p. 140-141.

despiertan de sus pesadillas o piensan que la noche ha terminado y Jana sonríe.
(1977 : 34)

On retrouve ici une scène de crime comme celles qui proliféreront dans l'œuvre postérieure de Gorodischer, particulièrement dans ses récits policiers. Ainsi, loin de toute position dogmatique, l'autrice argentine nous présente un personnage qui est avant tout un être humain, dans sa condition imparfaite, avec ses vices et ses vertus. Cette nuance instaure donc une tension qui remet en question une certaine vision romantique de l'androgynie : tout en permettant d'envisager le hors-genre et de remettre en question l'idée d'une essence féminine ou masculine, la notion d'androgynie porte aussi en elle les traces du discours patriarcal²⁸⁶.

On reconnaît en tout cas dans ce texte la recherche d'une écriture hors-genre et la présence de personnages androgynes et/ou homosexuels, éléments qui constituent un aspect fondamental de la production SF d'Angélica Gorodischer. La figure de l'androgynie étant souvent utilisée dans le discours dominant patriarcal qui recouvre l'apparence du neutre et de l'universel, cet effort resterait ambivalent s'il n'allait pas de pair avec une désacralisation permanente de l'autorité discursive. Ici, cette désacralisation se retrouve surtout dans la dénonciation implicite du caractère immoral du/de la protagoniste qui est à mettre en parallèle avec celui d'autres personnages masculins de la nouvelle : le surintendant véreux, le médecin corrompu, etc.

Il convient enfin de constater que la voix du narrateur dont on a l'habitude de se représenter comme un homme, se trouve doublement déstabilisée : non seulement on ne sait si lui attribuer un genre féminin ou masculin mais, de plus, elle s'avère finalement être un·e assassin·e. Il n'existe donc pas dans les textes de l'autrice argentine la prétention de créer un nouveau genre (puisque la personne narratrice est loin d'être un modèle) mais plutôt une mise en tension de ce que nous considérons comme acquis : la voix qui raconte l'histoire devient instable, mouvante, laissant la place à l'émergence de points de vue périphériques et d'autres voies d'interprétation qui sont le fait de la personne qui lit²⁸⁷.

²⁸⁶ Pour une étude approfondie de la problématique de l'androgynie : Laure Murat, *La loi du genre, une histoire culturelle du 3ème genre*, Paris, Fayard, 2006.

²⁸⁷ Comme Angélica Gorodischer le rappelle dans sa réponse au questionnaire que nous lui avons adressé, l'abandon de la prétention objectivante du narrateur tout-puissant constitue une stratégie d'écriture consciente : « Nada más lejos de mis intenciones que esto de ser una narradora “decimonónica” y todopoderosa. Sé que no lo sé todo acerca de esta historia que estoy contando. Prefiero ser una espectadora, alguien que les dice a quienes leen “Ooooooh, miren lo que pasa, fíjense bien porque lo que es yo no me había dado cuenta de esto y lo otro y lo de más allá”. Para ese tipo de situaciones me salva también el humor. Y la seguridad de que no se puede y si se pudiera no se debería, decirlo todo » (*infra*, p. 538)

Nous remarquons donc deux agencements anamorphotiques au sein de ce récit. D'une part, nous sommes confronté·es à un monde extrêmement étrange et inhumain mais qui demande à être interprété comme une métaphore critique de notre propre univers, en prenant en compte qu'il s'agit d'une extrapolation de phénomènes existant dans notre propre univers et, en particulier, de la violence très forte qui existe au sein de la société argentine des années 60. D'autre part, l'identité fuyante de la personne narratrice instaure une tension qui ne peut être résolue qu'en prenant en compte le caractère arbitraire et profondément social des catégories de genre.

Le questionnement de ces catégories ainsi que de l'imperméabilité des frontières de genre constitue également une problématique centrale dans deux autres textes de *Casta luna electrónica* : « Bajo las jubeas en flor » et « A la luz de la casta luna electrónica ». Nous aurons l'occasion de les analyser plus loin en les mettant en perspective avec les livres dans lesquels elles sont incluses (*Bajo las jubeas en flor* et *Trafalgar*). Pour l'instant, il s'agit de conclure notre étude de *Casta luna electrónica* en examinant deux textes qui provoquent des effets d'étrangeté similaires.

« Un homme que n'effarouche pas la chair en aimera chez la prostituée l'affirmation généreuse et crue ; il verra en elle l'exaltation de la féminité qu'aucune morale n'a effadée ; il retrouvera sur son corps ces vertus magiques qui naguère apparentaient la femme aux astres et à la mer : un Miller, s'il couche avec une prostituée, croit sonder les abîmes de la vie, de la mort, du cosmos ; il rejoint Dieu au fond des ténèbres moites d'un vagin accueillant. »

Simone de Beauvoir

1.3.3. « Haber ganado el mundo entero » et « Seis días con Max » : univers dystopiques vs. coloration optimiste

Comme nous l'avons remarqué plus haut, « En verano, a la siesta, y con Martina » et « Abecedario del Rif » donnent lieu à un questionnement des constructions de genre grâce à la présence de personnages hors-normes qui échappent aux catégorisations genrées et qui troublent nos repères sur ce que nous considérons comme féminin ou masculin. Les deux récits que nous allons à présent analyser adoptent une stratégie narrative différente : ils s'introduisent au sein d'un univers typiquement masculin pour observer depuis l'intérieur le fonctionnement de la sociabilité masculine afin de mieux la tourner en dérision. Les deux récits s'opposent pourtant car « Haber ganado el mundo entero » a lieu dans un univers masculin fermé et dystopique qui met en relief la violence du monde patriarcal, alors que « Seis días con Max » est un récit fortement humoristique qui critique la socialisation masculine tout en introduisant une perspective optimiste grâce au jeune protagoniste (Max). Les deux récits ont très peu suscité l'attention de la critique, à part celle de Desmarais qui souligne l'existence d'un questionnement des normes de genre dans « Haber ganado el mundo entero » :

Il est possible de retrouver la problématique des rapports de pouvoir et de la déconstruction de la bipartition normative [...] dans, une nouvelle de *Casta luna electrónica* (1977) dans laquelle un concours de beauté est organisé entre les prostituées qui vivent au fond d'une mine. [...] Les codes qui y régissent les canons de la beauté sont remis en question, ainsi que la réification du corps de la femme qu'ils sous-tendent par la même occasion.²⁸⁸

²⁸⁸ Desmarais, *op. cit.*, p. 64.

Dans sa note préliminaire, Gorodischer fournit elle-même, de façon provocatrice, des pistes pour aborder le récit ; celles-ci renvoient à un questionnement sur le bonheur et sur la représentation des femmes :

No me acuerdo cómo se fue armando “Haber Ganado el Mundo Entero” (“¿De qué le servirá al hombre haber ganado el mundo entero si al fin pierde su alma?”). Yo quería escribir un cuento sobre un concurso de belleza en un lugar inhóspito de un mundo desconocido, en un tiempo no determinado. Quería describir mujeres muy flacas, muy gordas, muy viejas, muy blancas, muy oscuras, muy arrugadas, muy desdichadas, muy malignas, muy enfermas, y quería contar las discusiones del jurado para elegir a la ganadora. (1977 : 85)

Dans cette déclaration d'intention de la part de l'écrivaine, la recherche du bonheur sous-entendue dans le titre de la nouvelle est associée de façon surprenante à l'organisation d'un concours de beauté. Le caractère difforme des participantes affecte pourtant cette association d'une forte charge parodique qui crée une distanciation par rapport au caractère artificiel de cette compétition entre femmes entièrement pensée et sanctionnée par des regards masculins. La transformation des femmes en objets inventés par les hommes rappelle évidemment la thèse fondamentale de Simone de Beauvoir, éclairant ainsi depuis une nouvelle perspective la dialectique fondamentale que nous avons repérée dans le titre : le décalage entre un idéal féminin rêvé par les hommes et le caractère artificiel de cet idéal²⁸⁹.

Toutefois, le concours de beauté ne constitue que le prétexte donnant naissance à ce récit dont les centres d'intérêts sont multiples. En effet, le narrateur homodiégétique nous emmène rapidement vers un monde dystopique : un village minier perdu dans les montagnes et où la population est uniquement composée de mineurs, de prostituées et d'un curé. Les mineurs travaillent quinze heures par jour dans la mine et les accidents y ont lieu de manière permanente. La voix narrative autodiégétique décrit ainsi de façon désabusée la vie dans les mines :

Trabajo quince horas en la galería veintidós de esa mina que está allá. Galería veintidós. En la galería catorce me achicharré este brazo y dentro de dos años voy a estar trabajando en la galería veintiséis [...]
Pasó una semana entera. Hubo dos derrumbes. Murió el Tuerto Praderas, pero no en un derrumbe, sino quemado. Nos aburrimos un poco. (1977 : 88-89)

²⁸⁹ Signalons d'ailleurs dans le dernier récit du recueil, « A la luz de la casta luna electrónica », l'invention d'un autre type de concours de beauté, organisé cette fois-ci à l'échelle de la société entière. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Les noms des mineurs les réduisent aux mutilations qu'ils ont subies : à part le narrateur qui est manchot et « el Tuerto Praderas », il y a aussi « El Rengo Vracalj », « el Rabioso », ou « el Tocado Feizar » qui s'appelle maintenant « el Mudo Feizar ». Gorodischer utilise ainsi un mélange de grotesque et d'humour noir pour dénoncer les conditions dantesques de travail dans les mines mais aussi le système aveugle qui perpétue cette situation. En effet, bien que l'imaginaire de la mine renvoie au temps de la colonisation, la voix narrative ancre l'histoire dans un contexte contemporain²⁹⁰ en précisant que l'hélicoptère constitue le seul moyen pour accéder au village minier. Un détail plus intéressant est donné par le narrateur lui-même : « No soy el dueño de la mina; el dueño de la mina es la dueña: la compañía que manda inspectores y hombres para reemplazar a los que se van muriendo »²⁹¹. Ce commentaire souligne le caractère impersonnel et implacable du système d'exploitation. Il renvoie à un stade évolué du capitalisme, où le travail est automatisé et bureaucratisé et où les véritables propriétaires de la mine sont devenus invisibles, dirigeant leurs affaires à distance au sein d'un système globalisé.

Toutefois, deux éléments qui co-existent avec l'exploitation économique se retrouvent dans le village minier. D'une part, le personnage du curé, qui tente de calmer les ardeurs du narrateur en le conviant à la messe, configure la religion comme une superstructure renforçant l'exploitation (« l'opium du peuple », selon l'expression marxiste). Cette vision critique de la religion est renforcée par un élément parodique, le fait que le narrateur soit engagé dans ce qui semble être une quête spirituelle : il essaie tout au long du récit de s'isoler dans les montagnes pour poser des questions à Dieu sans obtenir de réponse. D'autre part, l'intégration des femmes joue aussi un rôle important dans cette économie, une situation qui est représentée de manière très imagée dans le récit par le fait que les seules femmes présentes dans le village sont des prostituées. Le lien intime entre l'économie de la prostitution et celle de l'activité minière est d'ailleurs mis en relief de manière humoristique car les prostituées ont été placées par les mineurs au sein même des galeries désaffectées. Le tableau, très noir, est le suivant :

[La Pompasombra] toca el piano con las manos y con los pies y vive en un palacio de cristal: los antiguos incendios han convertido en eso a la primera galería. Los muchachos no van muy seguido a verla: una hora con ella cuesta un mes de sueldo. La Pierna o la Caballito son más baratas, aunque como tienen cosas especiales que ofrecer, también cobran bastante. Casi todos van a

²⁹⁰ « Haber ganado el mundo entero » a été publié pour la première fois dans *Clarín* le 23 mai 1974. Il est peut-être relié à un épisode réel d'accident minier. Cette thématique semble avoir été traitée dans d'autres récits ou productions audiovisuelles de l'époque. Par exemple, le film de Adolfo Aristarain, *Tiempo de revancha*, sorti en salles à l'époque de la dictature (1981), porte sur cette thématique.

²⁹¹ *Casta luna...*, op. cit., p. 90.

lo de la Mariposa, la Conchecomedor o la Sibilia: viven en la séptima galería y son las que menos cuestan. Yo trabajo en la galería veintidós, pero no me gustaría quedarme mucho en la cuatro, o en la nueve; todas las galerías abandonadas que no se han cristalizado están en peligro constante de derrumbe. (1977 : 90-91)

La prolifération des numéros des galeries et l'ambiance semi-fabuleuse qui y règne constitue une parodie de la figure du labyrinthe (conçue comme un symbole de quête philosophique, par exemple). La parodie désacralise en effet la symbolique du labyrinthe en le plaçant sous le signe de l'exploitation, tant sexuelle qu'économique. Les sobriquets des prostituées²⁹², qui font écho aux noms des mineurs, accentuent l'aspect parodique du récit et renforcent la déshumanisation des personnages.

L'élément qui constitue le paroxysme du noir et du grotesque est cependant l'histoire d'amour entre le narrateur et la Pompasombra, une prostituée de 78 ans dont il a sauvé la vie en la sortant des décombres après un éboulement. Après ce fait héroïque qui contraste tristement avec le reste du récit, il l'a par la suite installée dans la galerie n°1, dans un endroit magnifique appelé « palacio de cristal » – les parois de la mine (probablement d'argent ou de quartz) servant ici à parodier de façon amère les contes de princesses. Par ailleurs, le personnage de la Pompasombra présente une double tension : elle est décrite comme une créature fabuleuse qui possède des « pouvoirs magiques » même si, en vérité, elle demeure une prostituée dont les services coûtent extrêmement cher²⁹³.

Le récit construit donc une ambiance profondément glauque qui demande à être mise en rapport avec l'exploitation économique de ces personnages qui ont perdu toute trace d'humanité. En ce sens, le concours de beauté achève de construire cet univers monstrueux :

En lo del Mudo estaban las concursantes, todavía paradas arriba del mostrador que hacía de pasarela. La Pierna se había adornado las muletas con guirnalda de papel y se había puesto una liga con flores de trazo alrededor del muñón. La Caballito estaba de espaldas para que el público apreciara mejor la excrecencia correosa que le baja desde la nuca hasta la cintura. La Cochecomedor estaba sentada con las piernas colgando para el lado de las

²⁹² Nous reconnaissons d'ailleurs, comme dans « Cartas de una inglesa », un personnage appelé « Sibilia », qui vit également dans un espace clos (cette fois-ci, il s'agit du même espace que celui de la Sibylle mythique : une caverne).

²⁹³ « Lo más bello que nadie pueda imaginarse. Tiene los ojos blancos como los ojos de las estatuas que están fotografiadas en los libros de papel brillante; tiene el pelo teñido de anaranjado y la boca y las uñas pintadas del mismo color. Siempre está desnuda, siempre, gorda y blanca, en la oscuridad. Es ciega: ella dice que ve en los oídos y que oye con las yemas de los dedos. » (1977 : 90). Le fait qu'elle vive dans l'obscurité et rappelle le jeu avec la luminosité dans l'intérieur des maisons que nous retrouverons dans *Querido amigo* ainsi que les pouvoirs magiques des femmes dans la société imaginaire décrite dans ce roman épistolaire. Nous analyserons plus loin une figure féminine similaire dans « El mercader el héroe y la pecera ».

mesas, babeando, y la Sibilia cantaba por la nariz a grito pelado abriendo la boca y mostrando el hueco del paladar y la lengua hundida. (1977 : 92)

Nous assistons ici à la déconstruction parodique des concours de beauté organisés dans nos sociétés contemporaines et qui transforment les femmes en objets rêvés par les hommes. Comme il est d'usage dans d'autres récits de l'écrivaine argentine²⁹⁴, « Haber ganado el mundo entero » attire l'attention du lecteur sur la marchandisation des femmes. Sa spécificité est de créer une déformation cinglante dévoilant le côté monstrueux de phénomènes spécifiques du monde contemporain comme l'activité minière, la prostitution ou les concours de beauté. Par l'interconnexion entre les variables de classe et de genre, il manifeste très bien les caractéristiques des textes que nous allons étudier dans le deuxième volet de notre étude. Cette interconnexion met ainsi l'accent sur le fait que le monde économique (ici, le système capitaliste du XX^e siècle) est intimement relié à l'existence d'une économie parallèle et dissimulée qui met les femmes au service des hommes.

Ainsi, la déformation monstrueuse de l'univers minier exhibe l'horreur et la cruauté d'un système économique qui n'est pourtant pas si éloigné de la réalité de la personne qui lit. Grâce au redressement de la perspective, nous sommes effectivement invité-es à interpréter la dystopie décrite dans « Haber ganado el mundo entero » une métaphore critique de l'exploitation économique et de la recherche à jamais inassouvie du profit. En outre, le lien inexorable avec l'économie de la prostitution (qui doit être comprise dans un sens plus large comme la marchandisation et l'appropriation du corps des femmes) révèle la nature profondément patriarcale de ce système économique.

Toutefois, la déformation dystopique ne constitue pas la seule stratégie narrative employée dans *Casta luna electrónica* pour déconstruire les rapports de genre. L'avant-dernière nouvelle du recueil, « Seis días con Max », privilégie ainsi une dimension humoristique octroyant une coloration fortement optimiste au récit. C'est d'ailleurs cette même tension positive qui traverse la dernière nouvelle, « A la luz de la casta luna electrónica », texte qui préfigure l'univers bien moins sombre du livre suivant de l'écrivaine, *Trafalgar*. Avant d'étudier « Seis días con Max », et afin de conclure sur *Casta luna electrónica*, évoquons toutefois brièvement le seul texte du recueil que nous n'avons pas encore mentionné. « Las dos manos », nouvelle qui suit « Haber ganado el mundo entero »,

²⁹⁴ Nous allons ainsi étudier dans le chapitre suivant de notre étude une illustration poignante de ce phénomène (dans la nouvelle du recueil *Cuentos con soldados* intitulée « El héroe el mercader y la pecera »). Remarquons uniquement que le rapport entre le système de la prostitution et celui qui consiste à sélectionner et à classer les femmes pour subvenir aux plaisirs des hommes constitue la problématique fondamentale qui anime les livres *Fábula de la virgen y del bombero* ou *Querido amigo*.

nous transporte elle aussi dans un monde fabuleux mais qui est également fondé sur la domination et la violence. Le fragment suivant en est particulièrement révélateur :

[El emperador] iba a la guerra al frente de los ejércitos, ejecutaba a los sentenciados, violaba mujeres, construía puestos de avanzada, quemaba cosechas, sembraba sal, desviaba ríos, fundaba ciudades, las destruía, volvía a construirlas, declaraba guerras, desecaba pantanos, invadía naciones.
(1977 : 104)

Ce monde sordide constitue un embryon de l'univers de *Kalpa imperial*, livre publié ultérieurement en deux tomes (1983-1984). Dans ce livre, nous retrouvons à la fois des mondes dystopiques ressemblant à ceux que nous avons décrits mais également des épisodes colorés de façon plus optimiste. Cette dualité se retrouvera tant au niveau des personnages qu'au niveau de la narration, qui sera successivement assumée par plusieurs voix différentes. Ce procédé est particulièrement visible dans « Las dos manos » où, tour à tour, nous retrouvons les versions de personnages différents : « lo que dijo el narrador », « lo que dijo el archivista », « lo que dijo la doncella de cámara », « lo que dijo el pescador », etc. Nous reviendrons plus loin sur cette polyphonie qui sert à mettre en valeur l'existence d'une multiplicité de points de vue et qui, en ce qui nous concerne ici, introduit un élément plus léger et humoristique au sein d'une ambiance qui demeure malgré tout très sombre.

Par rapport aux mondes parfois sordides et violents que nous avons analysés dans *Casta luna electrónica*, le récit « Seis días con Max » constitue ainsi une joyeuse antithèse, qui annonce le style plus relâché et humoristique de *Trafalgar*. Comme dans ce livre, l'élément science-fictionnel (le voyage dans le temps) s'y mélange avec la quotidienneté la plus absolue : petits-déjeuners au lit, virées en voiture, promenades le long du Paraná, glaces dans des endroits reconnaissables de Rosario, etc.

La caractéristique principale de « Seis días con Max » est d'explorer la sociabilité masculine à travers la relation intergénérationnelle entre deux représentants de la caste masculine, un oncle et son neveu. L'oncle est traditionnellement celui qui peut apporter une vision moins solennelle et sévère que celle du père, et il peut aussi jouer le rôle d'introducteur au monde des hommes. Dans la nouvelle, l'oncle Miguel amène son neveu Max en ville, lui accorde une certaine liberté pour qu'il fréquente ses ami-es et pour flirter avec des jeunes filles de son âge. L'oncle se présente donc comme un ami connaisseur du monde des hommes et qui est responsable de l'apprentissage de son neveu.

Ce rapport d'initiation sera pourtant inversé dans la suite du texte : il s'avère en effet que c'est l'oncle qui reçoit une leçon de vie de son neveu et non pas le contraire. Cette

situation est d'ailleurs annoncée dès le début du récit par les avertissements qu'adresse le père de Max à Miguel (« –Que Dios te ayude ») et que ce dernier remémore tout au long de la narration : « [...] no era terrible ni nada parecido, y por supuesto tampoco nada peor. No me explicaba qué había querido decir Ricardo » (1977 : 114).

Ces avertissements peuvent être perçus de façon humoristique car Max est un jeune adolescent et Miguel, un célibataire endurci qui n'a pas l'habitude des enfants. Mais, en réalité, il s'avère que Max est un génie de la physique et des mathématiques et qu'il passe ses journées dans l'atelier du jardin de sa maison en travaillant sur des inventions. Souhaitant être un oncle modèle, Miguel s'efforce sincèrement de s'intéresser à lui, même quand ce dernier lui propose quelque chose de totalement invraisemblable : effectuer un voyage dans le temps. Max demande en effet à son oncle quelle époque historique celui-ci préférerait visiter. Miguel, étonné mais désireux de plaire à son neveu, répond à tout hasard qu'il aimerait rencontrer la reine Cassandre afin de contempler sa beauté. Max fait alors démarrer la machine à remonter le temps – construite avec quelques tôles et du fil de fer²⁹⁵ – et les deux hommes vont se retrouver projetés en plein milieu du siège de Troie. Miguel va alors enfin pouvoir admirer la véritable Cassandre bien que, comme nous allons le constater, celle-ci ne possède absolument pas la beauté légendaire que lui octroient les mythes :

Casandra no era bella, desdichada hija de Príamo. No se parecía a Celina ni a la miniatura granate azul y rosa que yo había visto en París. Necesitaba los servicios de un ortodontista y era para mi sorpresa lo suficientemente joven como para que todavía un aparato en los dientes le resultara útil. [...] Tenía, Casandra, un hombro más alto que el otro y estaba vestida con una túnica corta, gris, rota y no muy limpia. Nos miraba y estaba loca. (1979 : 124)

Le premier élément que nous fournit Miguel en arrivant au palais où habite la princesse est une description désabusée du corps de celle-ci, une description qui correspond à une démythification de « la » femme construite par les hommes. Le choix du personnage de Cassandre peut être interprété de plusieurs façons. Il rappelle tout d'abord le fait que Miguel n'a jamais cru ce que lui disait son neveu²⁹⁶. Mais, de façon plus globale, ce personnage est intéressant sur un plan féministe car il représente le mépris total auquel peut se heurter un discours. En outre, Cassandre est une femme qui a refusé de se plier aux exigences d'une figure divine masculine, ce qui est rappelé de façon humoristique par Miguel : « la virgen de

²⁹⁵ La mention du fil de fer (« el alambre ») est bien sûr humoristique puisqu'elle renvoie à la capacité légendaire des argentins à tout réparer avec un fil de fer (ce qui dénote bien sûr une certaine précarité).

²⁹⁶ Rappelons que Cassandre est la fille de Priam et qu'elle avait prédit la chute de Troie mais que ses concitoyens ne lui avaient pas accordé d'importance. Elle a également prévu par la suite l'assassinat d'Agamemnon par sa femme, sans succès non plus.

Apolo a quien el dios de la áurea cabellera concedió el don de vivir sin esposo » (1977 : 125). Enfin, nous constatons que la Cassandre d'Angélica Gorodischer est un personnage qui n'hésite pas à prendre des initiatives ; face à l'apparition soudaine d'un homme dans sa chambre, c'est elle qui va en effet chercher à établir un contact avec Miguel, alors que celui-ci ne sait pas comment réagir. Pétrifié, il lui répond en utilisant des répliques qu'il a apprises lors d'une représentation des *Troyennes* :

Ella me soltó y levantó los brazos al cielo y aulló aunque todavía era un cántico. Entonces a mí se me ocurrió la respuesta justa porque por qué no podía ser yo Febo Apolo hijo de Zeus y de Latona si ella quería creerlo, yo, dueño de los oráculos, heraldo del sol, ¿por qué?
—Enfrena el vuelo, oh esquivo ninfa —le dije—, pues ves que el rubio Apolo pone fin ya a su carrera ardiente. (1977 : 125)

La reine Cassandre, charmée, va confondre son visiteur argentin avec Apollon, dans une scène très humoristique qui laisse place à une rencontre érotique où se mêlent *epos*, comique et ambiance orientale :

Las paredes estaban manchadas por el humo de lámparas y de hogueras y se veían desdibujados frisos ocre y oro. Casandra también olía a humo, a humo y a algo picante que no era Dior en Oslo. Se empinó para rodearme el cuello con los brazos y era quebradiza y ríspida como una planta y echarse sobre ella fue cubrir y apaciguar a todas las mujeres prohibidas del mundo. No era virgen pero ay Agamenón rey de reyes, pensé, te hago cornudo por adelantado y tal vez te lo merezcas porque vos también deseaste a Helena si no, no estarías ahí afuera y Max, Max, tenía que llamar a Max, teníamos que salir de, teníamos que, y Max no te estaría espiando desde las murallas. Ella gemía y me enlazaba con las piernas en mi cintura y los brazos en mis hombros hasta que finalmente descansé sobre ella mis labios junto al collar de bronce frío. (1977 : 126)

Dans cette réécriture parodique de l'*Iliade* et l'*Odyssée*, il convient de remarquer que c'est la femme qui prend les devants et non pas l'homme (Miguel est encore choqué et hésitant en raison de son voyage dans le temps), un schéma qui sera habituel dans le livre suivant de Gorodischer, *Trafalgar*. Le personnage de Cassandre est également intéressant car il rappelle la prophétique Sibylle de « Cartas de una inglesa » – il est d'ailleurs symptomatique que Miguel la caractérise de folle pendant tout le récit. D'ailleurs, tant le neveu que l'oncle utilisent le qualificatif « hystérique » pour parler d'elle, Miguel affirmant même qu'il souhaiterait être dans son cabinet pour pouvoir lui administrer une bonne dose de valium. C'est à ce moment que nous apprenons que Miguel est psychiatre dans un hôpital, ce

qui renforce l'effet de surprise et attire notre attention sur cet épisode où se dégage une critique acerbe de la science psychiatrique, en particulier en ce qui concerne le traitement de la folie féminine, l'hystérie.

En réalité, la Cassandre de la nouvelle est emblématique d'un type de personnage féminin utilisé par Gorodischer, en particulier pendant cette période. Elle se heurte tout d'abord à un mur de préjugés mais le récit nous dévoile une personnalité insoupçonnée et tout à fait différente de ce à quoi on s'attendait : elle est une femme puissante et intelligente mais incomprise, confrontée au monde des hommes contraignant et restrictif, tout comme d'autres personnages féminins de *Casta luna electrónica*. En effet, Casandra, Martina, la narratrice androgyne de « Abecedario del Rif », ou encore, la reine Lapislázuli de « A la luz de la casta luna electrónica »²⁹⁷, constituent un type de personnage qui est particulièrement lié au titre du livre : *Casta luna electrónica*. Les personnages féminins comme Casandra n'ont rien de chaste et d'innocent : Miguel remarque qu'elle a de l'expérience sexuelle (« virgen no era »), tout comme le fera Trafalgar dans le dernier récit du livre à propos de la reine Lapislázuli²⁹⁸. Remarquons enfin que Cassandre fait partie d'une série de figures féminines importantes de l'Histoire que Gorodischer évoque à plusieurs reprises dans ses livres, en particulier dans *Trafalgar*.

Le processus anamorphotique est donc ici très différent de ceux que nous avons pu observer jusqu'à présent. Il repose surtout sur l'inversion et la remise en question des préjugés du personnage masculin sur lequel se focalise le récit, l'oncle Miguel. L'image initiale produite par le récit consistait en effet à donner une image d'un personnage masculin sûr de lui qui observe le monde avec autorité depuis sa propre perspective : celle d'un homme blanc, riche et fort de la supériorité que lui confère son métier de psychiatre (sa position est donc celle qui se rapproche le plus d'une perspective « centrale »). Cependant, sa vision se trouve doublement déstabilisée. D'une part, son dédain pour l'inventivité et l'énergie positive de son neveu se retrouve remise en question. D'autre part, c'est sa vision idéale d'un mythe féminin comme celui de Cassandre qui est bousculée ; son apparence, ses actions et son discours ne correspondent en rien à ce à quoi il s'attendait. La personne qui lit est donc invitée à travers ce récit à porter un regard différent sur les choses et à examiner avec attention les discours qui, comme celui de Cassandre dans le mythe, peinent à être reconnus comme légitimes.

²⁹⁷ Nous étudions ce récit en détail plus loin. Voir, *infra*, p. 336-345.

²⁹⁸ « Tal vez fuera iluminada, pero casta no era. Se las sabía todas. » (1977 : 147).

L'étude de *Casta luna electrónica* a ainsi montré l'existence d'une microsémantique intratextuelle qui renvoie notamment à la montée en puissance des revendications féministes mais aussi à l'existence de nombreux conflits culturels et sociaux. Nous avons notamment observé que de nombreux éléments remettent en question les constructions et les rapports de genre : personnages androgynes, homosexualité, économie de la prostitution, questionnement de la virilité et de l'apprentissage de la sexualité, univers masculins dystopiques, etc. Précisons toutefois que, si ces problématiques féministes occupent une place prépondérante dans *Casta luna electrónica*, la question d'une égalité hommes-femmes n'est jamais exprimée de façon explicite et elle ne constitue pas non plus le seul objet du livre. En ce sens, la tension entre les univers dystopiques et les éléments porteurs d'espoir peut être interprétée comme le reflet de l'affrontement entre, d'une part, des forces conservatrices et répressives et, d'autre part, une pluralité de discours et de pratiques humanistes et progressistes, caractérisées par leur ouverture et par la recherche d'un monde meilleur.

Rappelons que, à l'époque de l'écriture des textes, l'Argentine est secouée par de profonds conflits sociaux et idéologiques qui furent soldés par la mort et la disparition de dizaines de milliers de personnes. Les univers fermés et dystopiques décrits dans les livres d'Angélica Gorodischer doivent donc aussi être compris comme des métaphores critiques de régimes politiques autoritaires et répressifs qui ont vu le jour à plusieurs reprises entre les années 50 et la fin de la dernière dictature en 1983. Toutefois, comme nous allons le constater dans le chapitre suivant, ces univers dystopiques ne se limitent pas à mettre en relief l'autoritarisme politique ou militaire : ils présentent aussi un caractère fondamentalement masculin qui se retrouve systématiquement déconstruit et tourné en dérision. En effet, dans les livres que nous allons à présent examiner, *Cuentos con soldados* et *Bajo las jubeas en flor*, une attention encore plus grande est portée sur les personnages masculins qui peuplent ces univers dystopiques ainsi que sur les valeurs et les normes de comportement qui sont traditionnellement associées au masculin.

Chapitre 2. La déconstruction des univers masculinistes

« Fidèles à leur rôle, les hommes ont organisé le monde et y ont occupé des fonctions de roi ; ils ont construit des villes, ont mis sur pied des armées, ont imaginé les cosmogonies, ont fait la guerre, ont composé les symphonies, ont découvert des mondes insoupçonnés, ont érigé la tour de Babel et l'Empire State Building, et ils ont jeté les fondations de systèmes philosophiques, mathématiques, scientifiques. »

Simone de Beauvoir

Introduction

Dans le questionnaire que nous avons adressé à Angélica Gorodischer, nous avons eu l'occasion de lui poser une question sur le thème qui va nous intéresser dans ce chapitre :

A.Y.: en tus primeros libros, tratas con mucha ironía y humor a una pluralidad de figuras masculinas de éxito: el “héroe”, el “conquistador”, el “marechal”, el “profesor universitario”, el “patrón”, “el presidente”. Colocas a estos personajes poderosos en situaciones que no solemos contemplar, revelándonos sus fragilidades íntimas y sus contradicciones. Este desplazamiento me recuerda de alguna manera el pensamiento de Simone de Beauvoir, por ejemplo en su crítica del hombre serio... ¿Estás de acuerdo con estas observaciones?

A.G.: Pero ¡por supuesto! La autoridad, esa cosa declamada, estéril y peligrosa, me rompe los ovarios (para decirlo finamente). Por eso la cuestiono cada vez que puedo, y la ridiculizo a menudo, tratando de mostrar la enorme oquedad, el agujero, la ausencia que hay detrás de la máscara. Me sale solo, no es que me lo proponga: pertenece a mi modo de vivir.

Fidèle à son humour et à son attitude provocatrice, la réponse de l'écrivaine introduit l'hypothèse que nous allons développer plus loin : l'écriture d'Angélica Gorodischer s'aventure dans les univers masculins, parfois hermétiquement fermés, pour visiter leurs interstices et pour révéler certains de leurs aspects camouflés. Pour y arriver, le récit met tout d'abord en relief les contradictions des personnages masculins, omniprésents sur un premier plan, tout en faisant émerger ce qui est masqué dans l'espace public : les faiblesses ou la passivité de personnages qui, en apparence, sont héroïques ou virils. En outre, les textes que nous allons étudier configurent des univers masculins très fortement étranges mais qui

demandent à être interprétés comme des métaphores des processus sociaux qui structurent l'organisation de notre propre monde.

L'agencement anamorphotique récurrent que nous allons analyser est le suivant : les univers décrits se présentent initialement comme des mondes protégés où les personnages masculins (principalement des soldats) peuvent satisfaire librement leurs envies : quête du pouvoir, de l'argent, soif de conquête et de victoires, assouvissement de leurs besoins sexuels ou spirituels, etc. Toutefois, plusieurs éléments vont progressivement donner un aspect extrêmement étrange car elles donnent lieu à une exhibition des violences et des injustices invisibilisées et naturalisées qui sont au fondement de ces univers masculins. Nous examinerons tout d'abord le recueil de nouvelles *Cuentos con soldados*, qui met principalement en scène l'univers militaire et ses interactions avec d'autres espaces sociaux, puis nous étudierons le livre *Bajo las jubeas en flor*, qui a souvent été commenté par la critique SF mais qui a moins souvent donné lieu à des analyses prenant en compte les problématiques soulevées par les études de genre.

2.1. La tension dystopique dans *Cuentos con soldados*

Cuentos con soldados, qui a gagné le prix du Club del Orden¹, est le premier livre publié par Angélica Gorodischer. Il nous introduit dans le monde masculin par excellence : l'univers militaire. Nous découvrons ainsi une grande diversité de personnages, du jeune conscrit au maréchal vétérinaire, mais également d'époques historiques, du Moyen Âge à l'époque contemporaine. Ces personnages évoluent dans un univers réaliste ou, au contraire, imprégné d'une ambiance fantastique bien que la critique semble plutôt avoir retenu le caractère réaliste et « sérieux » de ce livre, Angela B. Dellepiane affirmant par exemple que :

Este libro inicial es serio y de ningún modo se puede adivinar a través de él el humor socarrón que será un rasgo característico de la producción tardía de AG. Tampoco hay despliegue de la fantasía, sino, por el contrario, descripciones realistas, pormenorizadas, morosidad en los detalles para entregar ambientes y destreza en la creación de los personajes verosímiles.²

¹ Le club, fondé en 1853 dans la ville de Santa Fe, se présente sur sa page internet comme « El Club más antiguo del Interior del País; Declarado Patrimonio Histórico Provincial » : <<http://www.clubdelorden.org.ar>>

² Angela B. Dellepiane, « La narrativa de Angélica Gorodischer », *op. cit.*, p. 18.

Pourtant, Dellepiane remarque elle-même que trois nouvelles du livre ne suivent pas un schéma réaliste : « “El mercader, el héroe y la pecera”, “El jesuita” y “Saqueo” se localizan en otras épocas y en ambientes semifabulosos ». Compte tenu du fait qu’il y a huit nouvelles dans le livre, c’est donc presque la moitié qui relève d’une littérature de l’imaginaire. Quant aux autres récits, il nous semble qu’ils provoquent également un effet proche du fantastique. L’écriture de Gorodischer présente donc un caractère transgénérique fortement marqué dès sa première œuvre³. Si la critique a identifié ce livre comme réaliste, c’est probablement parce qu’il n’y a aucun élément surnaturel dans *Cuentos con soldados* et que, par conséquent, il n’entre pas dans une définition étroite du fantastique comme celle de Todorov⁴. Toutefois, il nous semble qu’une véritable sensation de fantastique se dégage de la lecture du livre : l’absence de repères spatio-temporels, la structure circulaire de ses récits ou la sensation d’étouffement caractérisant ses espaces clos ou labyrinthiques produisent le même effet que certains récits de Kafka, Borges ou Cortázar.

Par ailleurs, les rares commentaires sur *Cuentos con soldados* ne mentionnent pas d’aspect féministe, excepté Desmarais qui y décèle « des réflexions éparées au sujet de l’injustice et des rapports de pouvoir et de domination, parmi lesquelles on peut trouver les germes d’une réflexion sur les rapports de genre »⁵. Il nous semble que cette réflexion féministe est effectivement présente dans *Cuentos con soldados* ; elle apparaît sur le plan sociologique si l’on considère que la prise en charge de la thématique militaire par une femme constitue en soi une infraction à la nomophatque littéraire. Le paratexte nous donne d’ailleurs quelques indications sur la revendication de la possibilité pour une femme d’écrire et de se situer au même niveau qu’un homme. Au début du recueil, Gorodischer signe ainsi une courte note introductive intitulée « Autobiografía poco formal ». Ce texte ne contient pas les éléments typiques d’une présentation biographique (pas de date de naissance, par exemple) mais, en revanche, des indications sur ses goûts personnels et son projet littéraire :

Me gustan: el calor, escribir, los cigarrillos rubios, la gente con sentido del humor, la plaza, Gaudí, nadar, Londres, el tango, andar descalza [...]

³ On retrouve cette structure particulièrement hétérogène et/ou cette ambiance semifabuleuse dans *Las pelucas* (1968), *Mala noche y parir hembra* (1983), *Fábula de la virgen y del bombero* (1993), *Menta* (2000), *Doquier* (2002), *Querido amigo* (2006), etc.

⁴ Pour une critique de la théorie structuraliste de Todorov provenant du champ de la SF, cf. Stanislaw Lem, « Todorov’s Fantastic Theory of Literature », *Science Fiction Studies*, n°4, automne 1974, p. 227-237. Lem donne plusieurs exemples de dysfonctionnement de la théorie de Todorov : plusieurs textes, notamment ceux de Borges, ne correspondent pas du tout à la définition du théoricien d’origine bulgare alors qu’ils sont indéniablement perçus par les lecteurs et les lectrices comme fantastiques.

⁵ Desmarais, *op. cit.*, p. 54.

No me gustan: el té, la menta, el frío, los perros, los ejecutivos, la solemnidad, Rubens, los rosales, la simetría, el bronce, los niños bien educados, los consejos, planchar, los prejuicios.
 Tampoco me gusta la gente que dice: “Ay, yo no tengo tiempo para leer”; o: “Señora, tiene que dejar de fumar”; o: “Ah, pero una mujer es distinto”.
 Pienso seguir escribiendo cuentos. (1965 : 2)

Les injonctions de genre apparaissent de façon explicite dans cet extrait (« no me gustan los consejos, planchar, los prejuicios [...] Señora, tiene que dejar de fumar ») ainsi que le refus d’être placée par les autres dans la catégorie « femme » (« Ah, pero una mujer es distinto »). En outre, un autre élément paratextuel, le titre, peut également être interprété dans ce sens : *Cuentos con soldados* peut donner l’image d’une écrivaine qui « joue » avec des petits soldats, à condition bien sûr d’adopter une grille de lecture féministe. Il convient enfin de souligner que, même si l’appropriation des femmes n’est pas toujours explicite dans le volume, certains textes sont particulièrement révélateurs de ce phénomène, comme celui que nous allons analyser à présent, « El mercader, el héroe y la pecera » (1965 : 58-72).

2.1.1. La violence naturalisée au fondement d’un monde masculiniste : « El mercader, el héroe y la pecera »

« La femme est si nécessaire à la joie de l’homme et à son triomphe qu’on peut dire que si elle n’existait pas, les hommes l’auraient inventée. Et ils l’ont inventée. »

Simone de Beauvoir

À travers l’analyse de « El mercader, el héroe y la pecera », dont les protagonistes sont exclusivement masculins, nous effectuerons un travail de reconstitution du sens afin de mettre en évidence les failles du système patriarcal. La nouvelle renvoie dès le paratexte à une ambiance merveilleuse avec la présence de figures allégoriques (un héros et un marchand⁶) mais indique également un décalage humoristique puisque ces figures s’opposent à un

⁶ Le mot « mercader » renvoie à un passé historique indéfini qui participe à l’ambiance merveilleuse de la nouvelle (Gorodischer utilise le même procédé ultérieurement, par exemple dans *Querido amigo* (2006)). Il semble également faire écho au *Marchand de Venise* de Shakespeare (habituellement traduit par *El mercader de Venecia* en espagnol), où un marchand est jugé pour sa cupidité : alors que le marchand, Shylock, croyait initialement pouvoir éliminer un de ses concurrents, il se retrouve pris au piège de son propre stratagème. Cette pièce est exemplaire d’un retournement final de situation qui correspond aux phénomènes textuels que nous allons analyser plus loin. En outre, le travestissement de Portia et de Nerissa, qui se déguisent en juges et qui parviennent à sauver la situation, nous rappelle non seulement l’ingéniosité et la force d’action de certains personnages féminins que nous allons retrouver dans les textes de l’écrivaine argentine, mais également le jeu sur les apparences et le caractère fluctuant des identités qui sont des traits saillants de son écriture.

élément plus prosaïque, l'aquarium. Le *héros* est le maréchal Prez, figure centrale de son pays, tant sur le plan militaire que politique ; le *marchand*, lui, est incarné par un personnage appelé tout simplement « el señor Luis » (quant à la *pecera*, on ne comprendra le jeu de mots qu'à la fin du récit).

La nouvelle met en scène la rencontre de ces deux hommes ainsi que la relation qui s'établit entre eux. Cette relation se déroule pacifiquement et cordialement, sous l'égide de la compréhension mutuelle pouvant exister entre deux membres de la caste exclusive des hommes de pouvoir. L'ensemble du récit est cependant traversé par un humour noir et une ironie démystificatrice qui montre la connivence entre le système politique, corrompu par la présence du corps militaire, et le système économique, représenté par « el mercader ».

Au début de la nouvelle, nous sommes plongés dans une ambiance mystérieuse et aucun indice n'existe sur les raisons qui ont poussé le maréchal Prez à rendre visite au marchand. Alors qu'il attend dans le vestibule l'arrivée de son hôte, le maréchal observe avec fascination un miroir convexe qui annonce à la personne-lectrice⁷ la transformation de la perspective intervenant au cours du récit. La première pensée du maréchal signale aussi à la personne qui lit l'importance de ce miroir et la dissimulation d'une perspective différente en attirant son attention sur l'espace et les objets de la pièce grâce à un procédé métanarratif : « Cuando uno va a concretar una operación con alguien, estudiar el ámbito de ese alguien es de primordial importancia » (1965 : 59)⁸.

C'est à ce moment-là que le marchand arrive et que la conversation s'engage entre les deux, nous apprenant alors que le maréchal est à la recherche d'un produit de la plus haute qualité. Il s'agit d'un objet unique que seul le mystérieux marchand est capable de fournir au célèbre maréchal :

—Tengo necesidad de algo... muy especial. Muy especial. Uno llega a cierta altura de la vida en la que nada lo satisface. Comienza a hacerse preguntas. Quiero un salto, otro mundo, sumergirme en algo diferente, saber que ese algo me espera allí en el fondo de mi casa mientras yo estoy en campaña, o trato de entenderme con algún ministro incapaz, o asisto a una convención o a una entrevista. [...]

—Muy comprensible —dijo—. Un premio y al mismo tiempo un escape. No, no me interprete mal. Quiero decir que usted está acostumbrado a los triunfos en gran escala, y necesita un triunfo íntimo, a la vez arduo y fácil. (1965 : 60)

⁷ Nous utilisons le terme « personne-lectrice » comme équivalent de « personne qui lit ».

⁸ Le miroir convexe indique également la dimension cachée du personnage du marchand qui va se révéler, elle, à la fin de la nouvelle. Remarquons que la phrase prononcée par le général joue de façon parodique sur le registre du conseil didactique et des manuels de comportement, procédé que nous retrouvons très souvent chez Gorodischer, en particulier dans des titres comme : *Técnicas de supervivencia* (1994) *La noche del inocente: conseja moralizante para uso de pecadores* (1996), *Cómo triunfar en la vida* (1998), etc.

Ce dialogue met en scène la quête philosophique de notre héros, figurée par la recherche d'un objet mystérieux tel le Graal ou l'Aleph. L'ambiance mystérieuse est d'ailleurs renforcée par le besoin de discrétion qu'exige le maréchal :

—Para mí es emocionante tenerlo aquí —seguía el otro.

—Realmente, no quisiera que mi visita...

—¿Transcendiera? De ninguna manera, de ninguna manera. La discreción es tan importante, siempre. Imagínese en una actividad como la mía.

—Yo he renovado mis planteles casi siempre en el extranjero —dijo el mariscal entrando en materia. [...] Y aunque no he hablado con nadie sobre el asunto, porque todo el mundo tiene derecho a su privacidad, no digo a ocultar, pero sí a reservar su vida de puertas adentro, algo he oído, y no han sido precisamente quejas, de otra manera no estaría aquí. (1965 : 59)

Dans cet extrait, le mot « planteles » est le seul indice que nous donne le récit sur la nature de l'objet mystérieux recherché par le héros. Il s'applique en règle générale à un groupe de soldats : le maréchal est peut-être à la recherche de mercenaires, d'espions ou d'armes... Selon les sources sûres du maréchal, le marchand semble être la personne adéquate pour l'aider dans sa quête puisqu'il a déjà aidé d'autres personnes dans la même situation. Quant au maréchal, il apparaît dans cet extrait comme un homme extrêmement important qui a dirigé de nombreuses campagnes militaires et qui a joué un rôle crucial dans la vie politique de son pays. Son personnage renvoie à l'interminable liste de militaires ayant exercé une ingérence dans les affaires politiques du pays ; nous pensons en particulier à la série de coups d'État qui secouèrent la vie politique argentine entre 1943 et 1976. Le dialogue avec le marchand, qui ressemble à une interview, complète nos informations :

—Me atrevo a decir que ha hecho usted historia. Sí, evidentemente, ha cambiado el curso de la historia. Debo decir que me siento muy humilde a su lado.

—Por favor, no. Yo no pienso en mí como en alguien que ha hecho historia. Todos hacemos historia. ¿Yo? Yo soy un hombre como cualquier otro.

—Oh, pero hay categorías de mérito. Sus campañas... para no hablar de la guerra. Esta última pacificación ha sido inenarrable. Ayer vi por televisión su entrevista con Voinea. ¿Se apreciaba el entusiasmo de la multitud, eh? [...] El mariscal Prez comenzaba a sentirse incómodo. Era verdadera su molestia; a veces toda su vida llegaba a parecerle un juego. Jugaba a ser mariscal como había jugado a ser revolucionario, a ser soldado y a ser hombre. (1965 : 58-59)

Les faits de guerre remémorés rappellent le contexte historique argentin fortement militarisé de l'époque de publication du livre et annoncent la triste « révolution argentine »

menée par le général Onganía. Les propos du marchand (« sus campañas » ; « su última pacificación ») ne constituent sans doute pas une exagération par rapport à ce contexte et ils deviennent hélas clairvoyants si nous pensons aux dictatures militaires instaurées peu de temps après (en 1966 et en 1976).

Quant au mot « revolucionario »⁹, répété à plusieurs reprises dans le texte, il fait probablement référence à la *Revolución libertadora* de 1955, menée par Eduardo Lonardi et Eugenio Aramburu et, plus globalement, à la rhétorique de la révolution utilisée par les militaires pour justifier les coups d'état successifs qui destituèrent les gouvernements démocratiquement élus¹⁰. Mais, au-delà de ce contexte historique immédiat, le titre de maréchal (qui n'est pas habituel en Argentine) contribue à placer le personnage de Gorodischer au-dessus des autres militaires et, combiné aux propos élogieux du marchand, lui octroie même une aura légendaire. La mention des guerres et des campagnes militaires établit donc un parallèle non seulement avec les généraux et colonels putschistes mais aussi avec les guerres successives entre caudillos qui ont suivi l'Indépendance, établissant le maréchal comme un Père de la Nation.

Toutefois, la vanité de la gloire militaire est accentuée tout au long du récit par le fait que, intérieurement, le maréchal n'est pas sûr de lui-même et qu'il a même l'impression de participer à un jeu : « toda su vida llegaba a parecerle un juego ». L'idée d'un jeu illustre de façon ironique les rôles assumés par le protagoniste – maréchal, révolutionnaire, soldat et homme. Le personnage du maréchal est d'autant plus intéressant qu'il est mis en contraste avec celui du commerçant : l'un est grand et imposant tandis que l'autre, « el hombrecito », est petit, gros, craintif et flatteur. Pourtant, ce dernier, qui détient un pouvoir économique et qui semble tirer les ficelles dans l'obscurité, possède aussi le trophée mystérieux que recherche le maréchal. Celui-ci est finalement dévoilé au milieu de la nouvelle :

–Yo sé lo que usted quiere y yo tengo lo que usted quiere.

–¿Cómo es? ¿Puedo verla?

⁹ Sur les utilisations contradictoires du mot révolution, voir : François Gèze et Alain Labrousse, *Argentine : révolution et contre-révolutions*, Paris, Seuil, 1975. En particulier, le chapitre intitulé : « De la Révolution libératrice à la révolution argentine : la première résistance péroniste », p. 75-88. Pour une chronologie plus complète de ces événements, cf. : « Cronología 1955-1976 », Alejandro García, *La crisis argentina : 1966-1976 notas y documentos sobre una época de violencia política*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, p. 89-104.

¹⁰ Le mot « révolution » est en effet couramment utilisé par les militaires argentins : un an après la publication de *Cuentos con soldados*, le coup d'état qui renversera le président Illia sera d'ailleurs qualifié de « Revolución argentina ». Cette rhétorique est également présente chez Juan Domingo Perón : « En mi concepto, la Revolución del 4 de Junio [de 1943] no es una revolución más. No es una revolución destinada a cambiar hombres o partidos, sino encaminada a cambiar un sistema y hacer lo necesario para que en el futuro no se produzcan los fenómenos ingratos que nos llevaron a tomar la dirección del Estado » (*Tres revoluciones militares*, Buenos Aires, Escorpión, 1963).

El señor Luis se desentendió de la pregunta.

–No le voy a hablar de la belleza; necesitaría ser un poeta para hacerlo. Se trata del carácter: todo un mundo encerrado en un cuerpo de mujer; un mundo multifacético, contradictorio, dulce y turbulento a la vez. Solo puedo decirle que es extraordinaria. He tenido mujeres muy hermosas, mariscal. Mujeres que han transformado a los hombres que las compraron. Mi discreción me impide entrar en detalles, y nada ha de quedar cuando yo desaparezca, porque jamás, jamás, mis transacciones han pasado a la letra escrita. (1965 : 61)

Le masque tombe et la véritable nature du marchand apparaît : il est un marchand d’esclaves sexuelles, autrement dit un maquereau de luxe. À travers le commerce du señor Luis, le système économique patriarcal se matérialise donc sous sa version la plus terrifiante : la traite des femmes. À un niveau allégorique (impliqué par le titre de la nouvelle), c’est le rapport intime entre la caste politico-militaire représentée par le « héros » et la caste économique représentée par le « marchand » qui est ici exposé. De plus, le fait que ce rapport entre les deux mondes s’articule autour de la traite d’esclaves sexuelles met en évidence que l’appropriation matérielle des corps des femmes, phénomène que Colette Guillaumin a décrit en termes de sexage¹¹, est un élément central sur lequel se fonde le système patriarcal. L’auteur explicite d’ailleurs ce phénomène de la façon suivante dans le questionnaire que nous lui avons adressé :

A.Y.: El harén del mercader [en « El héroe el mercader y la pecera »] me recuerda los lugares donde “se entrena” a las mujeres en *Querido amigo*. En este universo, hay una economía patriarcal que rige de una manera increíblemente estricta la vida de los seres humanos y específicamente la de las mujeres. ¿En qué medida se puede considerar como un recurso alegórico para hablar de problemas de nuestras sociedades?

A.G.: En toda medida. Porque en todo el mundo y en todo tiempo se ha entrenado a las mujeres para que sean instrumento de los varones [...]¹²

« El héroe el mercader y la pecera » met d’ailleurs également en évidence le processus d’invisibilisation de ces rapports sociaux ainsi que la naturalisation de la violence symbolique et physique qui en découle. En effet, la promesse de discrétion exprimée par le marchand tout au long du récit rappelle les mécanismes de domination qui rendent invisibles les rapports sociaux d’appropriation. Et quand nous apprenons le secret du maréchal, sa face cachée se

¹¹ Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l’idée de nature*, Paris, Côté-femmes, coll. « Recherches », 1992, p. 29. Guillaumin distingue notamment une différence de niveau entre oppression, exploitation et appropriation (*Ibid.*, p. 70).

¹² *Infra*, p. 540.

dévoile et, à travers lui, une hypocrisie sociale généralisée est mise à jour¹³. Par ailleurs, l'estime réciproque entre les deux personnages met en relief l'existence d'une complicité entre les différents pouvoirs masculins. Le statut de marchandise de la femme est ensuite mis en relief de façon saisissante :

–Y bien, veámosla –se puso de pie.
–Bueno... –el señor Luis no se había movido.
–¿Qué? ¿Hay algún inconveniente?
–Verá: a otro hombre ni siquiera le hubiera mencionado la existencia de ella. Simplemente le hubiera mostrado la mercadería disponible, lo hubiera orientado y lo hubiera dejado elegir. Quiero decir que es un secreto. Nadie la ha visto todavía; [...] El precio total es, desde ya se lo digo, setecientos mil. Una vez que yo tenga que prescindir de mi frase mágica “Nadie la ha visto nunca”, digamos que podré todavía venderla en quinientos mil tal vez quinientos cincuenta mil. [...] Me temo que va a tener que cargar con la diferencia en la depreciación de la mercadería.
El mariscal no dijo nada. Sacó la libreta de cheques y una estilográfica
(1965 : 62)

La négociation est ici particulière car le maréchal doit payer pour voir la marchandise même s'il ne l'achète pas. En effet, il s'agit d'un produit si exceptionnel qu'il n'a jamais été montré à quiconque¹⁴. La femme n'est jamais évoquée comme une prostituée ou comme une esclave mais comme un être merveilleux, secret et exotique.

Après leur dialogue qui débouche sur un accord, le marchand va guider le maréchal dans sa vaste demeure, où l'on découvre un jardin d'hiver somptueux qui déborde de plantes, de meubles rares et d'étagères remplies de livres. La promenade se poursuit dans des couloirs interminables qui débouchent sur une multitude de pièces, donnant l'impression d'être dans un immense palais labyrinthique :

La casa abarcaba una enorme extensión. El pasillo corría paralelo y separado de las habitaciones. “Espero no sentirme engañado”, pensó el mariscal Prez y se encontró impaciente ante tantas puertas que había que abrir y cerrar. El pasillo se había terminado. Caminaron a través de otro hall, y comenzaron a perderse entre habitaciones y antecámaras. De vez en cuando se entreabría una puerta, o se levantaba una cortina, y el mariscal sentía que lo espiaban.
–Son como niños –dijo el señor Luis.

¹³ De façon plus large, le récit fait référence à une entente invisible entre les hommes de pouvoir : « “Nunca te va a dar gato por liebre”, le había oído decir a Negri, y se decía que Negri tenía por lo menos diez mujeres estupendas. Al menos, Deckert aseguraba que la que la había regalado a él era una maravilla » (1965 : 61).

¹⁴ La surprise du général est d'ailleurs chargée d'humour noir : « ¿Y ahora, si a usted no le gusta? ¿Si usted la rechaza? Yo ya no podré decir: “Nadie la ha visto nunca”. Las cosas se habrán desvirtuado. –¡Pero hombre, la voy a mirar nada más, seguirá siendo virgen! –¡Ah, por supuesto, mariscal, yo no vendo más que vírgenes! “¿Lo habré ofendido?”, se preguntó » (1965 : 62).

Por fin llegaron ante una puerta que no se abría. [...] Esta segunda puerta daba a un lugar de paso en el que se veían tres puertas más; y una de ellas, la que estaba frente al mariscal, tenía una mirilla cubierta. (1965 : 63-64)

La description du parcours est focalisée sur le maréchal, qui ressent un mélange d'excitation et de crainte quant à sa découverte imminente. Le mot « espiar » et la remarque du marchand (« –son como niños ») apportent un élément supplémentaire de suspense, qui se termine quand ils arrivent tous deux au bout de leur parcours dédaléen :

El comerciante no había exagerado. Era bellísima y tenía esa calidad de lo inquietante. Estaba casi desnuda, y en el momento en que el mariscal miró, se incorporaba del suelo donde había estado recostada sobre unos almohadones. En la habitación de más allá de la puerta, no había muebles: una alfombra muy espesa, jarrones con flores y ramas, muchos almohadones, y en un rincón uno muy amplio que le serviría de cama. Ella tenía puesta una pollera casi transparente, que se le sostenía en las caderas por debajo del ombligo y que le tapaba sólo el monte de Venus. El mariscal sintió que la sangre le golpeaba en las mejillas, en la ingle y en el pecho. Se la imaginó en su casa, en el pabellón del fondo, tendría que sacar a las otras y ponerlas todas juntas en el otro pabellón, el del fondo sería para ella sola. (1965 : 65)

Cette vision de bonheur (qui coûte tout de même 150.000 pesos) est décrite à travers le point de vue du maréchal regardant à travers le judas. Elle suggère la contemplation d'un tableau, en particulier celui de la *Vénus endormie* de Giorgione (1510), motif repris par les grands maîtres tels que Velázquez, Goya ou Edouard Manet. Toutefois, le léger voile transparent qui couvre à peine les parties intimes, la présence du tapis et des nombreux coussins sur lesquels la femme est allongée renvoient à la *Grande Odalisque* (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres et à ses infinies variations¹⁵. L'érotisme et l'imaginaire orientalistes sont confirmés quelques lignes plus loin lorsque le maréchal décide de construire dans le pavillon¹⁶ privé de son jardin un « salon oriental » pour sa dernière acquisition.

En réalité, le palais du marchand a tous les traits d'un véritable harem, même s'il n'en est pas vraiment un puisqu'il s'agit d'un lieu de commerce qui sert à alimenter en femmes les sérails des hommes de pouvoir¹⁷. La « quête philosophique » du maréchal ne s'arrête pas là

¹⁵ La représentation des odalisques, avec leur sensualité fantasmée, est devenu après Ingres un véritable motif pour les peintres orientalistes. Voir, par exemple, les tableaux de Adrien-Henri Tanoux ou ceux de Francesco Balesio. Cet imaginaire a été transposé par la suite dans le cinéma muet : les premières grandes stars du cinéma comme Pola Negri ou Greta Garbo ayant joué le rôle de courtisanes orientales ou habillées à la mode orientale, alors que Rudolph Valentino, lui, excellait dans le rôle du prince oriental (par exemple, dans *Le fils du Cheik*, réalisé par George Fitzmaurice et sorti en 1926).

¹⁶ On retrouve ici avec le mot « pabellón » cette architecture divisée en plusieurs bâtiments.

¹⁷ Il est semblable au « fearal », espace pornotopique de production des odalisques dans la société imaginaire de *Querido amigo* (2006).

puisque la femme qu'il vient d'acquérir à une somme fabuleuse lui semble réellement posséder des pouvoirs magiques :

Se la imaginó totalmente desnuda. Se imaginó encima de ella. Ella se movía adentro como en una pecera. No hacía nada; ¿qué podía hacer? Las mujeres no hacen nada, salvo servir a los hombres. [...]
Si hubiera estado realmente en una pecera llena de agua, no se hubiera movido más lentamente.[...]
Más adelante le dispondría una habitación con corales y algas, con medusas azules y aguas vivas. Le haría teñir el pelo de verde y le adornaría los pezones con escamas plateadas. (1965 : 65-70)

La dernière phrase de ce fragment est celle qui clôt la nouvelle, qui s'achève donc avec la transformation complète de la jeune femme en créature merveilleuse¹⁸. Cette métamorphose n'en est pas véritablement une car elle ne se produit que dans l'esprit du maréchal. Les fantasmes du maréchal, favorisés par la mise en scène extraordinaire du marchand, sont ainsi le fondement de l'imaginaire merveilleux contenu dans le titre « El héroe, el mercader y la pecera ». Cependant, si le harem de celui-ci présente une dimension exotique, il se trouve bien au cœur de l'Argentine : la mention de la télévision, du chéquier et de la succursale bancaire renvoient à un présent résolument contemporain, ce qui rend la violence de la scène d'autant plus actuelle. Signalons que, dans le texte, cette violence est parfaitement institutionnalisée et administrée :

Hay que contar el personal de servicio de las mujeres para la venta. Hay que alimentarlas, vestirlas, bañarlas. Cuando le digo que son como niños, sé por qué lo digo: usted también lo habrá observado. Hay que hacerles todo: mantenerlas hermosas y saludables, y limpias. Cambiarles la ropa, el peinado, ponerles siempre vestidos nuevos, ¿ha visto cómo les gusta eso?, y sacarlas a tomar sol y a hacer ejercicios dos veces por día y vigilarles la dieta. Tengo un personal de servicio muy experimentado para todo eso. (1965 : 67)

La vie des prostituées, décrite par le marchand, renvoie à un système global qui opprime les femmes, les contraignant à une norme de comportement : être belle constitue l'unique moyen pour elles d'avoir de la valeur. Ce système est entièrement tourné vers la satisfaction des besoins des hommes qui ne considèrent pas les femmes comme leurs égales. L'infantilisation des jeunes esclaves, qui est répétée à plusieurs reprises tout au long de la

¹⁸ Au-delà des tableaux d'odalisques, la description de cette créature merveilleuse évoque un imaginaire artistique qui réveille la curiosité de la personne qui lit. Les écailles argentées de cette femme-sirène peuvent par exemple renvoyer à la *Vénus* de Botticelli ; quant à la couleur des cheveux et à l'ambiance merveilleuse, elles peuvent rappeler les « fées aux cheveux verts qui incantent l'été » que l'on retrouve dans la « Nuit Rhénane » de Guillaume Apollinaire (*Alcools*, Paris, Mercure de France, 1913).

nouvelle, met en évidence la violence de cette économie patriarcale. Le maréchal ne le rappelle-t-il pas lui-même quand il affirme : « Las mujeres no hacen nada, salvo servir a los hombres » (1965 : 65).

Quand le marchand répète pour la dernière fois que ses femmes sont comme des enfants, le maréchal répond d'ailleurs : « –o como peces » et son interlocuteur acquiesce. Les femmes de la nouvelle sont ainsi présentées comme des poissons rouges prisonniers dans leur bocal, et à un niveau plus métaphorique, comme des sirènes prisonnières des mythes créés par les hommes.

Ainsi, l'ambiance fantastique de la nouvelle ne se fonde pas sur des étrangetés relevant du domaine surnaturel comme dans le fantastique plus traditionnel¹⁹. Le pacte de lecture réaliste est perturbé par la capacité de la personne-lectrice à construire elle-même les conditions qui rendent possible cette histoire : si un tel dialogue est possible, cela signifie que la société dans laquelle il se produit est fondamentalement monstrueuse²⁰.

Le texte, en apparence « normal », exige qu'une autre perspective prenne le dessus pour révéler l'aspect terriblement violent du dialogue entre les deux personnages. En effet, la monstruosité de la transaction risque presque de passer inaperçue sous l'apparence du conte merveilleux : les deux hommes de pouvoir scellent tranquillement leur pacte en sirotant une limonade apportée par une servante. D'ailleurs, le maréchal s'autorise même à demander si cette domestique est à vendre, renforçant l'aspect classiste de la domination :

La mucama no era hermosa, pero el mariscal se fijó en las curvas de sus pechos y de sus nalgas que le marcaban el uniforme negro. Cuando ella salió, le preguntó al señor Luis: –¿Ésta también es de las que usted vende? –Ah no. Tengo todo muy bien delimitado. Está mi servicio personal, como ésta y otra mucama, una cocinera y una mujer que se ocupa de mi ropa. También tengo un chofer, pero lo utilizo muy poco. Están los jardineros [...](1965 : 67)

La domination sexuelle semble donc consubstantielle à la domination économique dans un système parfaitement bien organisé²¹ que le marchand tient à rappeler pour mettre en valeur son professionnalisme. Une dernière question taraude pourtant l'esprit du maréchal, qui

¹⁹ On retrouve également le mécanisme de production de l'effet fantastique que décrit Desmarais à propos de textes ultérieurs de Gorodischer, c'est-à-dire la déstabilisation des horizons d'attente de la personne lectrice grâce à la subversion des codes génériques et à la transgénéricité.

²⁰ Une vision globale de cette société peut être observée dans un livre ultérieur, *Querido amigo*. L'ensemble du récit renvoie d'ailleurs à un épisode particulier de ce livre, où un guerrier héroïque revient tous les soirs dans sa tente après les combats pour jouir de son trophée, une femme merveilleuse que lui seul a le droit d'apercevoir. Il s'agit d'un chapitre à part au titre révélateur : « la historia de la mujer del guerrero » : Angélica Gorodischer, *Querido Amigo*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 115-157.

²¹ Le fait que la servante éveille les ardeurs du maréchal nous fait d'ailleurs imaginer qu'elle-même a peut-être été une prostituée et que, après avoir « servi » dans le harem, elle occupe à présent une fonction différente.

a en effet peur de se faire tromper sur la marchandise : comment le marchand fait-il pour préserver l'intégrité des biens qu'il vend ? N'aurait-t-il pas couché avec ses magnifiques odalisques ? Pour répondre à cette question, le texte nous réserve une dernière surprise :

–Lo que quería preguntarle era esto: ¿usted no tiene algunas mujeres para usted? Viviendo siempre acosado, rodeado, no siente la necesidad de *apropiárselas*, o aunque sea, de jugar con ellas?

El señor Luis se sonrió. Llevó la mano a su cinturón y el mariscal pensó que iba en busca de la llave de la pecera para dársela. Pero el señor Luis se había desprendido el cinturón y los pantalones. Retrayéndose el cuello entre los hombros, miró de soslayo el bajo vientre de aquel hombre: era una profunda cicatriz roja. (1965 : 69, je souligne)

Le geste du marchand, non dénué d'un certain érotisme, produit un dernier renversement : le personnage que nous croyions être un homme a perdu les attributs biologiques de sa virilité. Mais si ce retournement final met l'accent sur l'importance de ne pas se laisser abuser par les stéréotypes, il introduit aussi une nouvelle tension dans le récit. En effet, la complicité que nous pouvions initialement percevoir entre les deux puissants personnages coexiste également avec un rapport de rivalité qui est illustré quand le maréchal souhaite s'assurer que sa marchandise n'a pas été « corrompue ». Ainsi, tout en effaçant le danger que pouvait apporter cette rivalité, l'absence de parties génitales chez le personnage du marchand place aussi ce dernier dans une position d'infériorité. Elle représente en outre une violence physique extrême, la castration, et semble manifester que seuls les rapports violents peuvent garantir la « pacification » dans le monde des hommes – cette castration est en effet le seul moyen de s'assurer de l'intégrité de la marchandise.

Au demeurant, la présence de cet eunuque, tout en participant de l'imaginaire oriental du harem, poursuit une réflexion qui est développée tout au long de *Cuentos con soldados* autour des notions de masculinité, de virilité et d'homosexualité. La révélation finale du secret du marchand est en effet caractéristique d'un jeu sur les apparences qui se fonde sur des procédés de travestissement et sur une appréhension dynamique de l'identité.

Ainsi, l'atmosphère mystérieuse et la quête métaphysique qui amorcent la nouvelle sont l'objet d'une parodie subversive qui accentue la violence d'un monde exclusivement construit sur des repères masculinistes. Cette tension parodique était déjà contenue dans le titre, selon un procédé que nous avons déjà mis en évidence à propos de *Casta luna electrónica* : les deux premiers mots, qui désignent des personnages allégoriques, s'associent ensemble de façon harmonieuse et introduisent la dimension de fable ou de conte merveilleux. Toutefois, le troisième terme, la « pecera », fait germer un certain trouble dans la lecture.

L'aquarium fait d'une certaine façon référence aux sirènes des contes mais demeure tout de même un objet qui appartient définitivement à la sphère du quotidien. Dans le récit, il représente à la fois le contenant des fantasmes du maréchal mais aussi une prison dorée pour la jeune femme, prisonnière des rêves du « héros ».

Nous avons donc observé dans cette nouvelle la déconstruction de la vision merveilleuse qui était impliquée dans le titre et qui se construisait progressivement au fur et à mesure que le récit avançait. En effet, le maréchal a l'impression d'être dans un conte de fées puisque le fait d'acquérir une sirène et de pouvoir coucher avec elle le remplit de bonheur. Or, cette vision merveilleuse pose un voile sur l'esclavage sexuel et transforme un rapport d'appropriation terriblement violent en un spectacle féerique charmant et rassurant. Toutefois, cette transformation est responsable d'une série de tensions dans le texte qui produisent une impression étrange. La personne qui lit est d'ailleurs initialement attirée par la focalisation sur le maréchal et ce n'est qu'à partir d'un certain moment lecture qu'elle peut comprendre de quoi s'agit-il vraiment. Après avoir déplacé sa perspective, la personne qui lit peut donc décrypter la composition anamorphotique et apprécier pleinement l'humour noir ainsi que la critique sociale qui font la force de ce récit.

Avant de passer à l'étude des textes suivants de *Cuentos con soldados*, soulignons deux derniers éléments qui ont trait à la critique sociale et que nous retrouvons fréquemment dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer. D'une part, la substitution du rapport d'appropriation par une vision merveilleuse ne discrédite pas uniquement l'attitude du maréchal qui tente de se donner bonne conscience par rapport à un acte exécrationnel. Il désigne à une échelle collective la naturalisation de la domination qui est le *modus operandi* de l'idéologie dominante, un phénomène qui nous intéressera tout particulièrement dans la deuxième partie de notre étude²². D'autre part, le fait de transformer la prostituée de luxe en trophée merveilleux du héros possède aussi une signification bien précise. Les militaires s'adjugent en effet sans vergogne le droit de s'approprier le corps de femmes car ils considèrent qu'ils ont prêté service à la Patrie et qu'ils doivent compenser leurs sacrifices : ils construisent ainsi une « morale de la compensation » qui peut d'ailleurs aussi servir à justifier leurs interventions dans la vie publique.

²² Pour l'explicitation de ce phénomène, nous renvoyons à l'introduction de la deuxième partie.

2.1.2. Les rêves utopiques des hommes sous le prisme de la militarisation

Si la lecture de « El mercader, el héroe y la pecera » débouche sur une image profondément monstrueuse du monde masculin, il nous semble que cette nouvelle n'agit pas de manière isolée mais qu'elle participe d'une microsémiotique intratextuelle plus globale. En effet, dans les autres nouvelles qui composent *Cuentos con soldados*, nos repères sociaux vont se retrouver déstabilisés d'une façon similaire. Cette déstabilisation va d'ailleurs particulièrement affecter des espaces masculins qui sont *a priori* propices au bonheur des hommes et à l'harmonie du monde.

Ces espaces harmonieux se configurent comme des manifestations utopiques dénuées de tensions et où les hommes peuvent trouver refuge. Non pas situés en dehors de notre monde mais faisant partie intégrante de ce dernier, ces espaces utopiques devraient plutôt être considérés comme des hétérotopies, telles qu'elles ont été définies par Michel Foucault. Le harem que nous avons décrit précédemment peut donc être considéré comme une hétérotopie érotique créée par les hommes et pour les hommes. En effet, l'organisation interne parfaite de la maison close et sa fonction entièrement tournée vers le plaisir donnent l'occasion à Foucault de la considérer comme une manifestation exemplaire de l'hétérotopie :

[Les hétérotopies] sont la contestation de tous les autres espaces, une contestation qu'elles peuvent exercer de deux manières : ou bien, comme dans ces maisons closes dont parlait Aragon, en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. [...] Avec la maison close, on a [une hétérotopie] qui est assez subtile ou habile pour vouloir dissiper la réalité avec la seule force des illusions.²³

Le sérail du « señor Luis » mais aussi les pavillons dans lesquels le maréchal enferme ses trésors sont donc des hétérotopies dans la mesure où elles construisent des illusions parfaites du bonheur sur terre, en étant des espaces entièrement protégés du monde extérieur. Dans cette hétérotopie masculine, les rapports de domination n'apparaissent pas en tant que tels car ils sont dissimulés par la force de l'illusion : cette illusion est entièrement créée par la perspective masculiniste sur le monde et serait immédiatement rompue si elle prenait en compte une perspective égalitaire.

²³ Michel Foucault a prononcé deux conférences radiophoniques, les 7 et 12 décembre 1966 sur France Culture, rassemblées par la suite en un volume : Michel Foucault, *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

Un autre exemple d'hétérotopie telle que la décrit Foucault se retrouve d'ailleurs dans *Cuentos con soldados*. Il s'agit des missions jésuites qui représentent pour le philosophe français l'accomplissement le plus réussi de l'hétérotopie :

Sans doute la plus extraordinaire de ces tentatives fut-elle celle des jésuites au Paraguay. Au Paraguay, en effet, les jésuites avaient fondé une colonie merveilleuse, dans laquelle, la vie tout entière réglementée, le régime du communisme le plus parfait régnait, puisque les terres et les troupeaux appartenaient à tout le monde.²⁴

Or, la nouvelle « El jesuita », qui se situe juste après « El mercader, el héroe y la pecera », se déroule précisément au sein d'une colonie jésuite en territoire guaraní. Cependant, l'illusion d'un monde parfait y est subvertie par plusieurs éléments. Il s'agit tout d'abord de constater l'existence de rapports violents de domination entre colonisateurs européens et peuples originaires. Ceux-ci sont remarquablement effacés par la focalisation du récit, qui adopte le point de vue d'un religieux fortement convaincu de la nécessité et du bien-fondé du processus d'évangélisation des « indiens ». Mais le regard méprisant qu'il porte sur eux est parfaitement remarquable si l'on prend en compte l'infantilisation que subissent les populations autochtones, une attitude similaire à celle que le marchand eunuque adopte à l'égard de ses odalisques : « Los indios son como niños malos, Capitán : no saben contar, se los asusta con una amenaza y se los compra con una promesa. » (77). Si cette infantilisation met en évidence l'attitude supérieure du colonisateur, la présence de cet interlocuteur militaire permet aussi de rappeler que les populations sont également dominées par la force armée.

Toutefois, c'est surtout l'affirmation de l'ordre patriarcal qui rompt l'équilibre des communautés utopiques. En effet, à la fin de la nouvelle, le père jésuite regagne sa cellule, éprouvé par une rude journée, et y découvre stupéfait la présence d'une femme guaraní, totalement nue, qui se trouve là manifestement contre son gré. Le fait que le prêtre reçoive en offrande une femme renvoie indiscutablement au caractère de monnaie d'échange des femmes et contrecarre une vision exotisée de la « sexualité libre » de certaines populations amérindiennes²⁵. Ainsi, pour Gorodischer, les réductions des jésuites, qui ont inspiré de nombreuses visions utopiques au sein de la production culturelle latino-américaine, ne semblent pas exemptes de défauts structurels fondamentaux.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Remarquons toutefois que le prêtre refuse de coucher avec la femme, ce qui dénote une certaine intégrité morale dans le corps ecclésiastique, la vision de Gorodischer évitant de la sorte un certain manichéisme. Comme elle-même le rappelle dans son entretien avec Desmarais : « Supongo que habrá curitas buenos, creo que sí que los hay, pero se deben contar con los dedos de la mano » (Op. cit., p. 431).

Soulignons que, dans « El jesuita » comme dans « El mercader, el héroe y la pecera », la présence du maréchal ou du capitaine provoque un indéniable effet de corruption des espaces masculins par le corps militaire. Cet effet de corruption est d'ailleurs pleinement visible dans le récit suivant de *Cuentos con soldados*, intitulé « El saqueo ». La période historique évoquée dans ce récit est celle du XV^e siècle et, en particulier, l'Italie de la Renaissance. Cette période, qui a vu le développement d'une conception de l'ordre associée à la raison, est connue pour avoir été propice aux rêves de la cité idéale²⁶. Pourtant, la ville dans laquelle se produit l'histoire est littéralement en train d'être mise à feu et à sang par des troupes militaires ennemies. Nous allons donc examiner comment la vision utopique est détruite par l'intervention des militaires.

La nouvelle se focalise sur un soldat, probablement un mercenaire, qui abat un jeune noble en fuite afin de lui dérober ses richesses. Attiré par la rumeur d'un autre combat, le mercenaire n'a pourtant pas le temps de fouiller le cadavre mais, avant de partir, il remarque un magnifique collier en perles autour du cou du jeune homme. Revenu quelques instants plus tard auprès du cadavre, il se rend compte que ce collier a mystérieusement disparu ; enragé par cette perte, il arpente les rues de la cité à la recherche de son butin. Au milieu du tumulte, il est confronté à une nouvelle bataille où il accomplit un fait héroïque puisqu'il parvient à sauver la vie du comte sous les ordres duquel il se bat. Ce dernier, reconnaissant, demande à son sauveur ce qu'il souhaiterait recevoir en récompense de sa bravoure. Le soldat s'aperçoit à ce moment que le comte porte autour de son cou le collier de perles qu'il recherchait ardemment et affirme alors qu'il désire le récupérer. Toutefois, par un malheureux hasard, il s'avère que le collier de perles appartenait au frère du comte, Guido. Le seigneur, qui est profondément affligé par la perte de son frère, comprend alors que le soldat qui lui a sauvé la vie n'est autre que l'assassin de Guido. Il décide donc d'offrir la récompense promise au soldat mais donne aussi l'ordre de le faire exécuter, faisant pendre le collier à son cou. Le récit acquiert alors une structure circulaire qu'il s'agit de souligner ; le soldat croyait ainsi

²⁶ Pensons par exemple au tableau d'auteur inconnu intitulé *La ville idéale* (plus connu sous le nom de « Panneau d'Urbino » ; nous allons d'ailleurs observer que le nom de la famille princière d'Urbino, Montefeltro, est évoqué plus loin par le récit. Le thème de la cité idéale à la Renaissance a tout d'abord été relevé par : Garin, « La cité idéale à la Renaissance italienne », Jean Lamerre (éd.), *Les utopies à la Renaissance : colloque international, avril 1961*, Bruxelles/Paris, Presses universitaires de Bruxelles/Presses universitaires de France, 1963. Cf., également, « La utopía antes de la utopía. La ciudad ideal: tabla de Urbino » (Francisco Fernández Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, Barcelona, El Viejo Topo, 2007, p. 21-50). Signalons que, dans une des nouvelles de *Las pelucas* publiée trois ans après *Cuentos con soldados*, l'évocation de la cité idéale de la Renaissance se fait à travers la mention de l'architecte et urbaniste Leon Battista Alberti : « soy Alberti dibujo los nueve bastiones de Palma Nova de las nueve familias de la nobleza véneta yo trazo los jardines y camino alrededor de las murallas yo soy la ciudad. » (*Las pelucas*, op. cit., p. 140). Nous aborderons par la suite le rôle de l'architecture dans la conception de l'utopie : *infra*, p. 456-466.

initialement avoir réussi son coup après avoir tendu une embuscade au jeune noble, mais le sort le rattrape et il sera jugé par le propre frère de sa victime. D'une certaine façon, les rôles sont intervertis et le bourreau tombe dans le piège qu'il a préparé pour sa propre victime.

Cet aspect du récit, qui rappelle les morales contenues dans les fables, est d'ailleurs renforcé par les liens qu'entretient le texte avec la *Divine Comédie* de Dante. En effet, « El saqueo » constitue une réécriture du triste sort réservé à Guido de Montefeltro, comte italien du XIII^e siècle apparaissant dans le Chant XXVII : l'âme de Guido est enfermée au sein d'un taureau d'airain dans le huitième cercle de l'Enfer, là où « sont punis les fourbes, mauvais conseillers, instigateurs de perfidie et de trahison »²⁷. En effet, tout comme Pérille, l'architecte du taureau d'airain évoqué par le texte de Dante, Juan Céspedes, le protagoniste de la nouvelle de Gorodischer, tombe dans le trou qu'il a lui-même creusé. Des signes annonciateurs stratégiquement placés par l'écrivaine au début de la nouvelle (comme le miroir convexe dans l'histoire du maréchal) peuvent d'ailleurs servir à établir un parallèle avec la *Divine comédie* : tant le chant XXVII que la nouvelle de l'écrivaine commencent avec l'évocation de la ruse du renard et la force du lion. Ainsi, dans l'œuvre de Dante, l'âme de Guido affirme au début du Chant : « Je me comportais moins en lion qu'en renard » alors que le narrateur de « El saqueo » affirme : « Alfonso de Aragón era un zorro, [...] ; así como Renato de Anjou había sido un león » (1965 : 109).

D'une certaine façon, la présence de ces animaux au début de la nouvelle nous incite à penser que celle-ci fonctionne comme une fable : elle met en relief le paradoxe qui accompagne souvent ce type de récits mais renvoie également aux retournements narratifs propres à l'art de raconter. Quant à l'hypertextualité avec la *Divine Comédie*, elle renforce la structure circulaire du récit et souligne l'impasse dans laquelle se trouvent ceux qui ont recours à la violence. Plus globalement, ce sont l'horreur de la guerre et des armées qui

²⁷ En réalité, l'épisode qui clôt la nouvelle constitue une réécriture de l'épisode du taureau d'airain de Phalaris au sein duquel l'âme du malheureux Guido se consume : Phalaris, tyran d'Agrigente, le fit exécuter par Pérille, artisan athénien renommé, un taureau d'airain, où l'on allumait un feu avant d'y enfermer des victimes humaines. Les cris de celles-ci ressemblaient alors aux mugissements d'un taureau. L'artisan ayant demandé sa récompense, Phalaris l'enferma dans le taureau d'airain où il fut le premier à subir le terrible supplice (Dante Alighieri, *La divine comédie : texte original*, édition de Jacqueline Risset, Paris, GF Flammarion, 2004, chant XXVII). Une morale similaire existe entre le chant XXVII de Dante et le chapitre qui porte le même numéro (XXVII) du Livre de l'Ecclésiaste de la Bible : « Celui qui jette une pierre en l'air la jette sur sa propre tête : ainsi un coup perfide fait des blessures au perfide / Qui creuse une fosse y tombera, et qui tend un filet y sera pris / Celui qui fait le mal le verra rouler sur lui, et il ne saura pas d'où cela lui vient. » (*L'ecclésiaste*, XXVII, 26-28). Ce parallèle est souligné par le commentateur médiéval Guido da Pisa. Cf. : <http://www.servisur.com/cultural/dante/comediainf/notdci2727.htm>

s'opposent à la ville italienne, qui incarne l'idéal de la cité de la Renaissance, porteuse d'une vision nouvelle de l'Homme mais réduite en miettes par l'action des militaires.

Comme dans les autres nouvelles de *Cuentos con soldados*, il n'y a pas d'éléments surnaturels mais la personne qui lit est déstabilisée en raison de l'immersion au sein d'un esprit dérangé et intoxiqué par l'exaltation de la guerre et du saccage. Le fait que l'action commence *in medias res* et que la voix narrative, focalisée sur le soldat, ne donne aucun détail sur le contexte historique contribue à confondre nos repères spatio-temporels : nous nous situons à l'intersection entre la fable et le roman historique, raison parmi d'autres pour laquelle Angela Dellepiane qualifie les espaces de *Cuentos con soldados* comme « semi-fabuleux ».

Tout comme dans les livres ultérieurs de l'écrivaine, des procédés transgénériques et parodiques perturbent profondément nos horizons d'attentes et produisent une sensation d'étrangeté consubstantielle à leur lecture. Pourtant, il n'y a pas d'infraction aux règles de notre univers et les mondes monstrueux contemplés sont effectivement les nôtres. Cette contemplation est perturbante car elle se produit depuis une perspective inhabituelle, et nous pouvons en partie attribuer ce constat au fait qu'il s'agit d'une femme écrivaine qui s'introduit dans les mondes fermés et exclusifs des hommes et qui les décrit depuis sa propre perspective. Comme Gorodischer elle-même l'affirme en citant Virginia Woolf :

El texto tiene género, y eso lo dice Virginia Woolf, no lo digo yo solamente. Lo adopté porque me parece que tenía razón. Virginia Woolf decía que no es que los hombres hablen de la guerra y nosotras hablemos de bebés, es que cada género habla de sí mismo. Y es cierto, cada género habla de sí mismo, vos estás hablando desde tu género. Aunque estés escribiendo un cuento que sucede en el cuartel acá, en 121 de Caballería, y que no hay mujeres, estás escribiendo desde tu género mujer, no hay nada que hacerle.²⁸

Ce commentaire s'applique également à la thématique principale de *Cuentos con soldados*, d'autant plus que certaines nouvelles mentionnent explicitement certaines casernes militaires de Rosario. Les deux récits qui ouvrent et clôturent le livre sont à cet égard révélateurs car il s'agit d'histoires inspirées des anecdotes du service militaire que le père de Gorodischer lui racontait pendant son enfance²⁹. Nous aurons par la suite l'occasion de

²⁸ Entretien avec Maya Desmarais, *op. cit.*, p. 438.

²⁹ Dans notre entretien, l'écrivaine rappelle ce fait avec humour : « [Los textos en mi primer libro] eran todos cuentos de soldados porque había oído en toda mi infancia y en toda mi adolescencia a mi papá contando cuentos de la colimba » (*Infra*, p. 522). D'ailleurs, n'oublions pas que les membres du jury du Club del Orden pensaient qu'il s'agissait d'un écrivain homme : « Y los señores del concurso dijeron: ah, ese cuento lo escribió un muchacho, un muchacho que lo escribió cuando salió de la colimba [...] Cuando abrieron el sobre se encontraron

revenir sur le premier de ces récits (« Los bantúes ») mais soulignons déjà que la conscription, censée être un rituel qui transforme les adolescents en hommes, est abordée de façon critique et parodique. En effet, les personnages des deux nouvelles, qui rêvent d'être des héros virils, se confrontent à des situations contradictoires profondément liées à leur transformation en hommes. Ainsi, leurs rêves masculins sont déconstruits et, de nouveau, l'accent est mis sur les rapports sociaux violents qui se dissimulent sous les utopies masculinistes.

Après avoir mis en évidence la critique aiguë du militarisme dans *Cuentos con soldados*, il s'agit à présent de conclure sur ce premier livre d'Angélica Gorodischer en remarquant que la parodie acerbe de l'univers militaire et des figures de l'héroïsme n'est certainement pas un fait isolé dans la littérature hispano-américaine³⁰ ; elle est particulièrement liée au contexte historique et social fortement militarisé. Les textes de *Cuentos con soldados* mériteraient donc d'être mis en perspective avec des livres emblématiques de la critique du militarisme comme *La ciudad y los perros* ou *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa³¹. Nous verrions ainsi apparaître de façon encore plus nette l'association entre militarisme et masculinisme qui est au fondement de *Cuentos con soldados*.

Ainsi, le premier livre d'Angélica Gorodischer, qui signe le début d'une longue carrière littéraire, produit une critique féroce de la violence liée à l'autoritarisme mais aussi de l'idéologie et des normes masculinistes qui lui sont associées. Les textes que nous avons étudiés mettent d'ailleurs l'accent sur les problématiques de rapports de pouvoir, notamment en ce qui concerne les rapports de genre. En ce sens, le procédé narratif qui est utilisé dans « El héroe el mercader y la pecera » est exemplaire. Le maréchal est en effet très heureux car il vient de faire l'acquisition d'une sirène demande à être remis en question par la personne qui lit. Le maréchal possède en effet une vision merveilleuse de l'esclavage sexuel qui demande à être subvertie par l'adoption d'une perspective périphérique et la remise en question du point de vue masculiniste. La mise à jour de cette construction anamorphotique

con que era una mujer: ¿pero qué? ¿Cómo? » (*idem*). Le fait qu'il s'agisse d'un récit premier (les anecdotes racontées par son père) retravaillé par l'écrivaine sur un ton humoristique engendre une superposition de perspectives originale qu'il s'agit de souligner car elle se reproduit, parfois de manière explicite, dans d'autres œuvres de Gorodischer. Nous aurons l'occasion d'y revenir, en particulier pour l'étude de *Trafalgar*.

³⁰ De *Facundo* (Domingo Faustino Sarmiento, 1945) à *Yo el supremo* (Augusto Roa Bastos, 1974) et de *El señor presidente* (Miguel Ángel Asturias, 1967) à *La muerte de Artemio Cruz* (Carlos Fuentes, 1962), en n'oubliant pas bien sûr les fictions de Gabriel García Márquez.

³¹ Livre publié trois ans avant *Cuentos con soldados* ; il vient d'être réédité dans l'édition prestigieuse de la *Real academia española* : Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, [Madrid], Alfaguara : Real Academia Española : Asociación de Academia de la Lengua Española, 2012.

permet alors de mieux appréhender des livres où ce procédé sera utilisé à une échelle d'un livre, comme par exemple dans *Kalpa Imperial* ou *Querido amigo*. En effet, bien qu'en apparence ces livres ne traitent pas de problématiques de genre, ils mettent en évidence la naturalisation de la violence produite par l'idéologie masculiniste³². Cette vision masculiniste tend en effet à construire une vision érotisée, merveilleuse ou mythique de rapports d'oppression particulièrement violents.

Signalons enfin que l'écrivaine argentine questionnera incessamment l'univers militaire en le liant très souvent aux rapports de domination. L'étude de *Cuentos con soldados*, exclusivement centré sur l'univers militaire, facilitera donc l'approche d'autres textes d'Angélica Gorodischer qui traitent du même thème, notamment celle de certains récits de sa production initiale : « Enmiendas a Flavio Josefo » ou « Segunda crónica de Indias » dans *Las Pelucas* (1968), mais aussi l'ensemble de *Opus Dos* (1967), où le pacifisme est combiné à une dénonciation de l'arme atomique. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Il convient à présent d'examiner *Bajo las jubeas en flor* (1973), livre à dominante SF et qui a pleinement inscrit Angélica Gorodischer dans le panorama littéraire argentin. Tout comme dans *Cuentos con soldados*, nous y retrouverons des espaces exclusivement masculins et, tout particulièrement, des espaces dystopiques réduits, clos et asphyxiants, qui sont caractéristiques de ses univers science-fictionnels.

³² Comme l'affirme Michèle Soriano, les textes de *Kalpa imperial* produisent une « érotisation de la domination », notamment grâce au filtre de la vision merveilleuse. Soriano repère ainsi un phénomène d'anamorphose similaire à celui que nous venons de mettre en relief puisque « les horreurs de l'esclavage, du commerce sexuel, et des perversions liées au pouvoir » sont transformées par une vision mythique ou merveilleuse. Cf. Soriano, « Genre, violence politique », in *Las armas y las letras*, op. cit.

2.2. La situation singulière des hommes dans *Bajo las jubeas en flor*

Après avoir analysé la déconstruction des univers masculins dans *Cuentos con soldados*, il s'agit à présent d'utiliser une démarche similaire pour étudier le recueil *Bajo las jubeas en flor*. Nous avons ainsi mis en évidence que certains attributs masculins étaient fréquemment hypertrophiés dans *Cuentos con soldados* et que ce phénomène se traduisait par l'omniprésence des soldats, tant dans les conflits armés que dans la société civile. Des phénomènes similaires sont observables dans les textes qui vont nous intéresser à présent. Nous remarquons même que les personnages féminins dans les deux livres tendent à disparaître totalement de la diégèse. Comment comprendre ce phénomène alors même que nous avons pu constater le caractère fortement féministe de certains textes de l'écrivaine argentine ? Afin de résoudre ce paradoxe, nous proposons de rappeler une observation de Simone de Beauvoir qui nous semble particulièrement valable en ce qui concerne les deux livres :

Un homme n'aurait pas l'idée d'écrire un livre sur la situation singulière qu'occupent dans l'humanité les mâles. Qu'il soit homme, cela va de soi. Il est entendu que le fait d'être un homme n'est pas une singularité. Un homme est dans son droit en étant homme, c'est la femme qui est dans son tort.

Cette citation nous invite ainsi à considérer *Cuentos con soldados* ou *Bajo las jubeas en flor* comme des œuvres qui présentent et déconstruisent les normes et les valeurs singulières qui régissent les comportements des hommes quand ils sont *entre eux*. Ce commentaire s'applique particulièrement bien à *Bajo las jubeas en flor* et notre analyse mettra ainsi en valeur le caractère éminemment violent des relations entre hommes et les rapports de pouvoir qui les structurent. Nous étudierons enfin comment les rôles de pouvoir typiquement masculins sont hypertrophiés et subtilement tournés en dérision.

Nous commencerons par signaler que les différentes approches critiques manifestent un certain trouble par rapport à la formidable hybridité du livre, ce qui corrobore les hypothèses que nous avons énoncées plus haut. Nous analyserons ensuite la parodie du discours masculiniste ainsi que la dénonciation de l'appropriation violente des groupes dominés, en particulier les femmes. Enfin, nous examinerons les deux textes les plus connus de *Bajo las jubeas en flor* en démontrant qu'ils sont structurés par des idéosèmes renvoyant aux problématiques de genre.

2.2.1. *Bajo las jubeas en flor*, une œuvre inclassable ?

Avant de procéder à l'analyse de l'œuvre, il convient d'examiner comment celle-ci a été perçue par la critique. *Bajo las jubeas en flor* est largement apprécié par les lecteurs et critiques de SF, même si l'on reproche à l'écrivaine certains défauts d'écriture et que Gorodischer est souvent renvoyée à sa situation de femme. Cependant, un prisme d'analyse prenant en compte les questions de genre a rarement été privilégié, ce qui a contribué à effacer certains aspects de l'œuvre qui nous semblent pourtant cruciaux à l'heure d'aborder le livre.

Ainsi, *Bajo las Jubeas en Flor* est probablement le livre le plus valorisé par les critiques s'étant intéressées à la SF d'Angélica Gorodischer. Il est signalé presque à l'unanimité comme étant le livre qui révèle le talent et le style propre à l'écrivaine. Malgré l'abondance de commentaires élogieux, nous remarquons pourtant que les critiques hommes soulignent certains éléments qui provoquent chez eux une impression d'incohérence. L'affirmation suivante d'Elvio Gandolfo est un exemple illustratif de cette valorisation nuancée :

En *Bajo las jubeas en flor* los cuentos tienen la extensión óptima, y al romper los diques bien contruidos pero en el fondo cómodos de los libros anteriores, dan por primera vez la medida aproximada del talento de Angélica Gorodischer. Parafraseándola, aquí "se largan los caballos", y si hay algunos puntos adversos (el rebuscamiento excesivo de los nombres personales o geográficos, el recargamiento innecesario de los detalles cuando el barroco se transforma en decoración), éstos se pierden en el poderoso aluvión de ideas e imágenes que sustentan a cada uno de los relatos y al libro en general.³³

Gandolfo ne tarit pas d'éloges pour Angélica Gorodischer, mais nous pouvons tout de même discerner une certaine attitude condescendante dans sa critique. Ainsi, bien qu'il s'agisse pour lui du meilleur livre SF en Argentine, il ne se prive pas de regretter certains traits d'écriture qu'il considère comme des défauts. Ce type de commentaire est repéré par Joanna Russ comme étant typique des critiques masculinistes ; quand une autrice est mise en valeur par la critique, cette valorisation est très souvent accompagnée d'une nuance, d'un « mais ». La phrase récurrente qui exemplifie l'essai de Russ est en effet la suivante : « Elle l'a effectivement écrit MAIS... »³⁴. Cette attitude critique récurrente qui consiste à valoriser

³³ Elvio E. Gandolfo, « Prólogo », in Angélica Gorodischer, *Casta luna electrónica*, Buenos Aires, Andrómeda, 1977, p. 15.

³⁴ [she wrote it BUT...] Cf. Joanna Russ, *How to suppress women's writing*, London, Women's Press, 1984.

une œuvre écrite tout en émettant une réserve est d'ailleurs parfaitement connue par l'écrivaine argentine, qui rappelle la thèse de Russ :

Joanna Russ escribió su famoso libro *How To Suppress Women's Writing* acerca de esto. Yo no lo puedo contar aquí, cosa que lamento, pero puedo pasar los títulos: –No lo escribió ella. –Sí lo escribió, pero no debió haberlo escrito. –Lo escribió, pero mirá el tema que eligió. –Escribió una parte, no todo. –Lo escribió, pero eso no es realmente literatura. –Lo escribió pero la ayudaron. –Lo escribió, pero ella es una mujer excepcional. –Lo escribió, pero bueno, está loca. –Esto último es particularmente significativo. Cuando se invoca la locura en un escritor varón, se está hablando de genio. Cuando se invoca la locura en una escritora, se está hablando de confusión, y de paso, de castigo, del siniestro castigo.³⁵

Il est ainsi possible que l'œuvre de Gorodischer, fondée tant sur la trame narrative que sur une vision profondément esthétique et poétique de l'écriture, perturbe les horizons d'attente des critiques SF dont le cadre herméneutique n'accorde pas d'importance à la dimension féministe. Gandolfo signale toutefois la structure originale de l'œuvre, divisée en plusieurs fragments indépendants et qui s'articule autour de certains axes :

[*Bajo las jubeas en flor*] se encuentra tejido alrededor de algunos núcleos, y sobre todo uno (un libro imaginario: *Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias*), utilizando uno de los más fértiles recursos de la literatura fantástica: la idea de que el universo está ordenado en un esquema y que dicho esquema se localiza en algún libro o lugar – el *Necronomicon* de Lovecraft, el *Aleph* o el *Libro de Arena* de Borges, el *Rey Amarillo* de W. Chambers. La posibilidad de influir sobre la realidad ficticia (y la real, por contagio) o de servir como foco para la aprehensión del Todo, característica de esos textos o lugares, se ve aquí enriquecida por un elemento: el texto infinito interviene, sale y entra en el libro mismo hasta que no sabemos si estamos leyendo el Canon o *Bajo las Jubeas en Flor*.³⁶

Ainsi, le livre n'est pas un recueil de nouvelles isolées mais de six fragments d'un même univers diégétique intitulés respectivement « Bajo las jubeas en flor », « Los sargazos », « Veintitrés escribas » « Onomatopeya del ojo silencioso », « Los embriones de violeta » et « Semejante día ». Ces fragments sont tous interconnectés grâce à un axe

³⁵ Angélica Gorodischer, « Las mujeres y las palabras », *Confluencia*, vol. 4, n° 2, Avril 1989, p. 8.

³⁶ Gandolfo, *op. cit.*, p. 15-16. Dans son entretien avec Adrián Ferrero, Gorodischer explique de la façon suivante la correspondance : « Claro, con el tiempo y la experiencia de la escritura, te das cuenta de que no inventamos nada, de que la vida, las relaciones interpersonales, la gente, el mundo, el universo, todo está teñido de imposibilidad. Y entonces sentís la gran revelación: el *big bang* y las relaciones de familia son equivalentes. Un monasterio es el universo. Una excursión a Funes (Funes es un pueblito de acá cerca en donde hay quintas y casas de fin de semana) es un viaje intergaláctico y un barrio es un imperio que reíte de “La Guerra de las Galaxias” » (Adrián Ferrero, *op. cit.*, p. 395-396).

principal, la présence du livre-univers, *Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias*, qui englobe tous les récits et leur confère leur unité. Les commentaires de Gandolfo sont révélateurs des critiques qui ont accompagné la publication du livre. Comme nous l'avons remarqué plus haut, ils ont amplement été repris et ont fonctionné de manière structurante chez les critiques ultérieurs.

Ce phénomène est d'ailleurs fortement visible dans l'essai de Juan Ramón Vélez García, *Angélica Gorodischer : fantasía y metafísica*, qui est entièrement dédié à l'analyse de *Bajo las jubeas en flor*. Confronté à un texte en apparence hermétique et en l'absence d'un cadre d'interprétation prédéfini, le jeune chercheur espagnol s'applique en premier lieu à repérer une « tradition féconde » du fantastique dans le Río de la Plata et considère par la suite qu'Angélica Gorodischer y occupe une place éminente. Cette dernière est ainsi nommée tour à tour la « reina de la CF argentina », la « Gran Dama de la CF argentina », mais également « le Borges féminin » ou « le pendant féminin de Borges »³⁷. Ces expressions sont caractéristiques d'une stratégie consistant à donner de la légitimité à son œuvre : le recours à la comparaison avec Jorge Luis Borges, considéré comme le « Maestro », l'écrivain qui a donné ses lettres de noblesse au fantastique mais aussi à la science-fiction. La comparaison avec l'écrivain canonique par excellence pourrait être perçue comme un sacrilège et Gorodischer aborde elle-même avec humour cette situation : « Yo no me quiero comparar con Borges, Dios libre y guarde, no soy capaz de semejante soberbia, pero esa cuestión de que el universo es un libro me parece tan fascinante, tan maravillosa »³⁸.

Toutefois, il ne semble pas y avoir une véritable relation d'égalité dans cette comparaison puisque l'écrivaine est sans cesse renvoyée à sa condition de femme : la « gran dama », la « reina », le « pendant féminin ». Ces expressions renvoient à un rapport de subordination qui n'est pas reconnu en tant que tel : même si ces affirmations demeurent élogieuses, elles impliquent l'existence de deux catégories différentes et, donc, que les deux écrivain-es « ne jouent pas sur le même tableau ». Il s'agit d'une norme de régulation du champ littéraire qui dépasse les frontières de l'Argentine et qui a été décrite en abondance par les écrivaines elles-mêmes, la démonstration la plus percutante étant sans doute celle de Joanna Russ. Cette dernière aurait probablement écrit : « Ella l'a bien écrit MAIS... elle

³⁷ Vélez García, *op. cit.*, p. 53 et aussi p. 63. La troisième expression (le « pendant féminin de Borges ») a initialement été utilisée par Bernard Goorden dans : Bernard Goorden et Alfred E. Van Vogt (éds.), *Lo Mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1982. L'expression exacte était : « Angélica Gorodischer puede ser considerada con toda justicia como el Borges femenino. » (*ibid.*, p. 122).

³⁸ Angélica Gorodischer et Mercedes Gómez de la Cruz, « Busco la palabra que se oye en la calle », *La Capital On Line*, 17 décembre 2000.

demeure une femme »³⁹. Angélica Gorodischer regrette elle-même ce phénomène : « la descalificación no ha dejado de existir. Se nos juzga como a mujeres, no como a escritoras. El escritor es varón, la escritora no existe: es una señora que escribe. »⁴⁰ En effet, il s'agit de considérer que les processus de marginalisation des femmes du canon littéraire ne sont pas uniquement des attaques directes et virulentes contre l'écriture des femmes mais fonctionnent le plus souvent de manière quasi-inconsciente en étant intériorisés comme « la norme avant la norme » du champ littéraire⁴¹.

Cette norme se reproduit ainsi dans l'ouvrage de Vélez García, bien que ce dernier fournisse une aide précieuse à la personne qui désire décrypter l'univers de *Bajo las jubeas en flor*. Les récits y sont en effet minutieusement étudiés par le chercheur espagnol, qui repère dans le livre une forte influence de la littérature fantastique du Río de la Plata. Et si d'autres auteurs argentins comme Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo ou Julio Cortázar sont évoqués par Vélez García pour étayer l'importance du courant fantastique en Argentine, Borges en demeure indiscutablement le maître incontesté :

En Argentina se han tratado una serie de temas y *topoi* recogidos de la CF con tendencias neofantásticas y su consiguiente impronta absurdista y surrealista, todo ello sin obviar la carga metafísica heredada de Borges. [...] Esta fecunda rama de la fantasía literaria cuyo adalid fundamental sería Borges se erige en una corriente esencial, y Gorodischer se presenta como una alumna aventajada de esta escuela [...];

Bajo las jubeas en flor se adhiere a una fecunda corriente de la narrativa fantástica argentina que hallaría en Borges a su mayor valedor [...];

[El libro] se sitúa dentro de la fecunda corriente fantástica argentina, de índole predominantemente metafísica, y que alcanzó su mayor desarrollo gracias a la obra borgiana, de la cual es en buena medida heredero nuestro volumen.⁴²

Gorodischer est ainsi présentée comme « une élève douée » de l'école de Borges. L'auteur de l'essai élargit toutefois son analyse en mettant en perspective *Bajo las jubeas* avec des œuvres internationales, notamment avec celles d'écrivain-es SF. L'hypertextualité

³⁹ Joanna Russ, *op. cit.* Cf. également : Joanna Russ, *To write like a woman: essays in feminism and science fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1995. Voir également l'essai cosigné par Gorodischer et Le Guin qui aborde entre autres le même problème que Russ : Ursula Le Guin et Angélica Gorodischer, *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria, 1992.

⁴⁰ Angélica Gorodischer, « Las mujeres y las palabras », *art. cit.*, p. 8.

⁴¹ Pour le développement de cette problématique : Cf., Thérèse Courau, « L'ordre sexué du discours », *op. cit.*

⁴² Respectivement pour chaque fragment : p. 67 ; p. 87 ; p. 227-228. Vélez García signale lui-même qu'il se fonde sur un avis similaire de Gandolfo : « Para Gandolfo, *Bajo las jubeas en flor* es un claro ejemplo de esta corriente fantástica "subterránea y poco o mal estudiada hasta que la repercusión de Borges obligó a considerarla" » (Elvio E. Gandolfo, « Prólogo », *op. cit.*, p. 8, cité par Vélez García, *op. cit.*, p. 230).

est établie avec des œuvres relevant de la *New Wave* de la SF⁴³ comme celles de Philip K. Dick, Ursula Le Guin, ou Cordwainer Smith. Des parallèles sont aussi établis avec des œuvres postérieures du septième art : *Solaris* de Tarkovski, *Blade runner* de Ridley Scott, *L'odyssée de l'espace* de Kubrick ou encore *Pi* de Darren Arenofksy – les trois premiers étant des adaptations de romans⁴⁴. L'essai de Vélez García est toutefois paradoxal puisqu'il considère que les textes de Gorodischer, bien que présentant des thèmes et des procédés typiquement science-fictionnels, relèvent plutôt du *néofantastique*. Ce concept, réélaboré par Jaime Alazraki dans le but de mieux comprendre certaines œuvres (en particulier les récits de Cortázar)⁴⁵, désigne une sorte de fantastique qui ne pouvait pas être saisi par le modèle structuraliste de Todorov que nous avons évoqué plus haut. En effet, ce dernier a plutôt été conçu pour définir certains textes du XIX^e siècle et ne facilite pas l'interprétation des récits produisant pourtant un indéniable sentiment fantastique, comme par exemple ceux de Kafka. Comme Vélez García l'affirme :

La progresiva evolución de lo fantástico literario en el siglo XX ha generado un corpus de textos cuya característica esencial sería la asimilación de lo fantástico a la cotidianeidad recreada en la trama, esto es, obras en las que el elemento fantástico que irrumpe en la cotidianeidad no motiva una reacción de extrañeza en los personajes que la experimentan, sino que es aceptado por ellos *como si no* se tratara de un atentado contra las leyes que gobiernan la realidad. A este nuevo tipo de relato fantástico se lo ha denominado neofantástico y surge ligado a un cuestionamiento fundamental sobre la naturaleza de la realidad, con la socavación progresiva de los paradigmas del racionalismo occidental, y con una nueva postulación de la realidad que halla su eco tanto en la literatura y en el arte como en determinadas corrientes científicas de pensamiento.⁴⁶

Les textes du XX^e siècle opèrent ainsi un déplacement par rapport à ceux du XIX^e qui se situe à un niveau formel (l'intégration et l'acceptation de l'étrangeté) mais également au niveau de leur fonction idéologique : si les récits gothiques ou fantastiques visent plutôt le divertissement du lecteur, les récits néofantastiques se caractérisent par une dimension

⁴³ Dans les années 60 et 70, la Nouvelle Vague (*New Wave*) de la science-fiction est caractérisée par un nombre croissant d'écrivains qui explorent les possibilités littéraires et esthétiques de la SF, tout en s'intéressant à l'aspect anthropologique, psychologique et métaphysique du genre. Elle pourrait être considérée comme un deuxième « âge d'or » de cette forme générique : expansion des ventes et des conventions, reconnaissance académique, forte interconnexion avec les mouvements contre-culturels, etc. Cf., par exemple : Jacques Sadoul, *Une histoire de la science-fiction : l'expansion (1958-1981)*, Paris, J'ai lu, 2000.

⁴⁴ Respectivement : Stanislaw Lem, *Solaris*, Warsaw, Wydawnictwo Literackie, 1961. ; Philip Kindred Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York, Doubleday, 1968; Arthur C. Clarke, *2001 : a space odyssey*, London, Hutchinson, 1968.

⁴⁵ Jaime Alazraki, « Qué es lo neofantástico? », *Mester, USLA*, vol. 19, n°2, automne 1990.

⁴⁶ Vélez García, *op. cit.*, p. 25 (je souligne).

fortement politique. C'est le cas pour Kafka ou pour Cortázar, qui questionnent tous deux l'acceptation d'une réalité absurde et violente faisant écho à des phénomènes historiques extrêmes, mais pourtant tolérés par un vaste secteur de la population⁴⁷ : totalitarismes, guerres mondiales, etc. Nous aurons l'occasion d'y revenir tout au long de notre étude mais signalons l'affinité majeure entre les textes décrits comme néofantastiques et ceux de l'écrivaine argentine : les étrangetés de ces textes participent très souvent d'un questionnement des modèles et des comportements préétablis⁴⁸. Chez Gorodischer, cela est particulièrement vrai en ce qui concerne la profonde remise en cause de certaines façons d'agir, de sentir et de penser qui semblent aller de soi, notamment de celles qui sont produites par l'idéologie masculiniste ; une étude qui n'adopte pas un prisme de lecture féministe mettant en valeur ce questionnement risque de passer à côté de nombreux phénomènes textuels significatifs.

Remarquons en outre que les textes de Gorodischer – qui n'a jamais revendiqué d'affiliation à quelconque courant littéraire – peuvent difficilement entrer dans la catégorie « néofantastique ». En effet, ce serait oublier le pacte de lecture science-fictionnelle qui implique une explication rationnelle des événements et qui n'est pas postulé dans la plupart des récits de Kafka ou de Cortázar, où l'étrangeté s'introduit dans un cadre réaliste et produit un effet inquiétant. En revanche, le pacte de lecture SF, lui, demande le déclenchement d'une activité xéno-encyclopédique de la part de la personne qui lit visant à expliquer l'étrangeté, sous-entendant que le monde SF est « déjà là ». En d'autres termes, le processus néofantastique décrit par Alazraki ou Vélez García induit une activité mentale de la part de la personne qui lit mais pas forcément une activité « scientifique ». La différence est analogue entre un texte SF et un texte poétique. Quand un poète affirme que le visage de la princesse est fait de roses et de lys, on reste dans le domaine de la métaphore, de la littérature. En revanche, la même affirmation dans un texte SF implique que la personne qui lit s' imagine quand et comment le développement technologique et médical a rendu possible les greffes de fleurs à finalité esthétique.

Les nombreux éléments de l'œuvre de Gorodischer traités par Vélez García rendent pourtant évidente sa filiation au « courant fantastique » existant dans le Río de la Plata, d'autant plus que l'écrivaine elle-même convoque la tradition à plusieurs reprises dans le

⁴⁷ Il est significatif que la pensée politique se soit intéressée après la Seconde Guerre mondiale à ce type de phénomènes (cf., Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme*, Paris, Éd. Points, 2010 [1951]). Sur un autre plan mais à la même époque, les expériences de Stanley Milgram en psychologie sociale ont le même point de départ : le besoin de comprendre comment une population entière a pu tolérer l'horreur la plus totale (Stanley Milgram, *Expérience sur l'obéissance et la désobéissance à l'autorité*, Paris, La découverte, 2013 [1960-1962]).

⁴⁸ Ce questionnement est d'ailleurs souvent doublé de la réinvention de nouveaux modèles, en particulier chez Gorodischer. Comme nous avons remarqué plus haut, ce double processus de questionnement-reconstruction constitue une caractéristique majeure de l'écriture utopique telle qu'elle est décrite par Sargisson.

paratexte de ses livres⁴⁹. Cependant, il existe également dans *Bajo las jubeas en flor* une forte distanciation parodique par rapport à cette tradition, qui demande à être expliquée et mise en valeur. Il s'agit par exemple de repérer certains mécanismes textuels qui parodient l'énorme influence de Borges dans la littérature argentine, des mécanismes qui constituent à la fois un hommage et une habile remise en question des formes canoniques depuis un point de vue doublement marginal – depuis un genre mineur, la SF, et depuis une perspective féministe⁵⁰.

Pour en revenir à l'étude de Vélez García, remarquons que celui-ci n'accorde pas d'importance à l'élément parodique et y observe surtout les traces d'une esthétique postmoderne. De ce fait, il situe l'œuvre de Gorodischer au sein de la tradition du « roman postmoderne » telle que l'a définie la critique anglo-saxonne et dont les auteurs principaux sont : William S. Burroughs, Thomas Pynchon, Italo Calvino, voire Samuel Beckett et Vladimir Nabokov⁵¹. Ce rapprochement a un sens car il s'agit encore une fois d'introduire Gorodischer au sein d'une lignée d'écrivains appartenant aujourd'hui à la littérature canonique. Toutefois, il se heurte encore une fois à l'aspect optimiste et féministe de l'œuvre de l'écrivaine argentine qui la différencie radicalement de ces auteurs. Au demeurant, d'autres éléments sont évoqués par Vélez García pour mettre en avant l'affinité entre Gorodischer et le « courant postmoderne », comme le caractère profondément polyphonique de son œuvre et la forte empreinte des procédés transgénériques :

El procedimiento de inserción de varias voces narrativas, así como la inclusión de formas textuales diversas (poemas, cartas, testimonios en estilo directo) contribuye a otorgar al relato un cierto tono documental y a potenciar la heteroglosia propia de la narrativa postmoderna, en la que el discurso monolítico cede paso a otro atomizado.⁵²

Outre la polyphonie et la transgénéricité, *Bajo las jubeas en flor* présente plusieurs traits discernés par les théoriciens anglo-saxons du postmoderne, Brian McHale et Linda

⁴⁹ Nous pensons aux épigraphes ou aux pages de couverture, où Gorodischer cite Borges à plusieurs reprises.

⁵⁰ Nous reviendrons plus loin sur ce phénomène parodique, notamment signalé par Luis C. Cano : Luis C. Cano, « Angélica Gorodischer y Jorge Luis Borges: La Ciencia Ficción como parodia del canon », *Hispania*, vol. 87, n° 3, septembre 2004, p. 453-463. Cano a également étudié de façon plus globale les rapports entre SF et littérature canonique dans son livre : Luis C. Cano, *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

⁵¹ « la propia Angélica Gorodischer reconoce, en sintonía con la preconizada muerte del antiguo imaginario del género, que “ya no hay CF clásica: hay otra cosa, mucho más libre y variada, que yo no sabría definir”, que correspondería al “desarrollo de obras experimentales de cuasi-CF, creadas por un número de innovadores literarios canónicos (Pynchon, Burroughs, Ballard, Mooney, De Lillo y muchos otros)” ». Vélez García, *op. cit.*, p.80. Précisons que la première phrase entre guillemets de cette citation est attribuée à Gorodischer alors que la liste des auteurs postmodernes est tirée de : Brian McHale, *Postmodernist fiction*, New York, Methuen, 1987.

⁵² Vélez García, *op. cit.*, p. 146.

Hutcheon⁵³ : ironie, métafiction, distorsions temporelles, fictionnalisation d'événements historiques, hypertextualité assumée, etc. En outre, Vélez García rappelle que les attributs de l'écriture carnavalesque se retrouvent dans le roman postmoderne et qu'ils sont également amplement présents chez Gorodischer. Cependant, nous pourrions nous demander dans quelle mesure l'œuvre de l'écrivaine argentine peut être rapprochée d'une littérature postmoderne⁵⁴. En effet, les traits soulignés ci-dessus se retrouvent également dans des formes antérieures d'écritures : la limite entre l'écriture de la littérature définie comme moderniste (Woolf, Proust, Joyce) et celle qui a été considérée comme postmoderne est d'ailleurs souvent difficile à établir. Il est certain de toute façon que l'aspect pessimiste et parfois nihiliste de la plupart des œuvres mentionnées ci-dessus comme postmodernes est absent de l'œuvre de Gorodischer.

Quoi qu'il en soit, celle-ci résiste à toute classification et toute étude qui souhaiterait définir une catégorie littéraire dominante semble vouée à l'échec. Il est significatif que, malgré le fait que Vélez García conclut que les textes de *Bajo las jubeas en flor* sont néofantastiques, il établit en même temps une série de rapports avec des formes littéraires diverses et variées : postmoderne, fantastique, SF, carnavalesque mais aussi baroque, néobaroque, surréaliste, picaresque, maniériste, récits de voyage, etc. L'étude de Vélez García, très complète et détaillée, fournit cependant de nombreuses pistes d'analyse et rappelle d'ailleurs à plusieurs reprises le questionnement permanent de la masculinité des personnages du livre :

El tema del poder, tan presente en Gorodischer, también reaparece ejemplificado en personajes que sirven a la autora para ejercer una denuncia sobre la represión ejercida bien mediante la fuerza, bien mediante ciertos determinados valores patriarcales.⁵⁵

Los personajes militares son usados para criticar los valores castrenses (masculinidad, fuerza bruta) y aparecen como ejecutores de la opresión. [...] La autora dibuja un mundo patriarcal, dominado por la figura masculina, sobre el que ejerce una aguda crítica.⁵⁶

L'ensemble de ces remarques est d'autant plus intéressant qu'il peut être mis en relation avec les autres traits décrits par Vélez García et dont le potentiel en matière de

⁵³ Brian McHale, *op. cit.* ; Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism : history, theory, fiction*, New York/London, Routledge, 1988. Remarquons que la vision que propose Hutcheon de la littérature postmoderne est plutôt optimiste et correspondrait davantage à l'œuvre de Gorodischer qu'une vision plus pessimiste de la postmodernité.

⁵⁴ Elle-même ne semble pas dissocier moderne et postmoderne (*Cf., infra*, p. 533).

⁵⁵ Vélez García, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁶ *Idem*, p. 232.

subversion des injonctions de genre a amplement été mis en valeur par la critique féministe littéraire. Les procédés parodiques ou polyphoniques, la littérature carnavalesque ou l'écriture postmoderne⁵⁷ ont notamment fourni un outil puissant aux études féministes pour la remise en question des narrations canoniques et du discours masculiniste. Ces procédés d'écriture postmoderne et féministe ont d'ailleurs amplement été mis en valeur dans l'œuvre de Gorodischer par Maya Desmarais :

Il s'agit [pour l'écrivaine argentine] de remettre en question l'aspect autoritaire de toute affirmation revendiquée comme étant la seule possible et de permettre la visibilisation, par l'aspect fragmenté et polyphonique du discours des dominés, de récits alternatifs. [...] Le projet littéraire d'Angélica Gorodischer repose sur la remise en question des modèles, principalement à partir de l'hybridation, de la fragmentation et de la modulation générique.⁵⁸

Les remarques de Desmarais s'appliquent davantage aux œuvres postérieures à *Mala noche y parir hembra* mais il nous semble qu'elles pourraient également se vérifier à propos des procédés narratifs de *Bajo las jubeas en flor*. Avant de passer à l'étude des textes, remarquons tout de même que les avantages et les contradictions de la « pensée postmoderne » ont été examinés par des théoriciennes féministes, notamment par Seyla Benhabib et Eleni Varikas⁵⁹. Pour ces, Le problème le plus important que les deux philosophes constatent par rapport à la pensée postmoderne est l'éloignement de la perspective utopique provoquée par la désillusion face aux grands métarécits (« la fin des idéologies »). Or, il nous semble que l'utopie continue à exister dans l'œuvre de Gorodischer et qu'elle peut même fonctionner tel un « impératif moral et pratique »⁶⁰.

Les pistes d'interprétation féministes évoquées par Vélez García ont d'ailleurs été investies par certains chercheurs et chercheuses féministes. La remise en question de la masculinité, évoquée de manière récurrente à propos de chaque fragment du livre par Vélez García, semble être une perspective très intéressante pour l'analyse et la mise en valeur des textes de *Bajo las jubeas en flor*. Le questionnement de la catégorie « homme » guidera ainsi

⁵⁷ Le lien entre écriture postmoderne et science-fiction a notamment été établi par la critique SF féministe : Cf., par exemple, Marleen S. Barr, *Feminist fabulation space/postmodern fiction*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992 ; Jenny Wolmark, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Iowa City, University of Iowa press, 1994.

⁵⁸ Desmarais, *op. cit.*, p. 45-46.

⁵⁹ Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell et Nancy Fraser, *Feminist contentions: a philosophical exchange*, New York, Etats-Unis, Royaume-Uni, Routledge, 1995. Eleni Varikas, « Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan », *Futur antérieur*, vol. 43, 1993, supplément « féminisme au présent », p. 63.

⁶⁰ Seyla Benhabib, « Feminism and Postmodernism: An Uneasy Alliance », *Feminist contentions*, *op. cit.* [<https://www.marxists.org/subject/women/authors/benhabib-seyla/uneasy-alliance.htm>].

notre analyse de l'œuvre. Cet aspect féministe des *jubeas en flor* a d'ailleurs déjà été souligné par Beatriz Urraca et Yolanda Molina-Gavilán à propos des récits « Bajo las Jubeas en Flor » et « Los embriones de Violeta ». Ces derniers constituent les deux textes les plus reconnus de l'ouvrage et ils ont été repris dans plusieurs anthologies⁶¹, mais leur aspect féministe a cependant rarement été mis en valeur. Afin d'étayer l'analyse féministe de ces deux récits, il s'agit néanmoins de signaler qu'ils participent, comme dans *Cuentos con soldados*, *Las pelucas* ou *Casta luna electrónica*, d'un réseau textuel global qui remet en question les univers masculinistes.

Pour conclure, signalons que *Bajo las jubeas en flor* constitue un emboîtement formidable de discours idéologiques, de formes génériques et de représentations de pratiques sociales. Toutefois, tout comme dans *Casta luna electrónica*, notre démarche consistera à y repérer la microsémantique intratextuelle que nous devons prendre en compte afin de déchiffrer une œuvre dont l'agencement baroque peut paraître démesuré. Ces idéosèmes qui « transforment, déplacent, re-structurent la matière langagière et culturelle, la convoquent par le biais d'affinités ou programment le devenir du texte »⁶² sont d'ailleurs à rapprocher, encore une fois, de pratiques sociales et d'une idéologie féministes.

En effet, les autres récits de *Las jubeas* sont également traversés par les problématiques que nous avons exposées jusqu'à présent et en particulier par l'importance de l'élément parodique remettant en question les figures du pouvoir patriarcal. Cette parodie s'affirme notamment de manière métatextuelle par la présence de plusieurs personnages représentant des sages ou des intellectuels et dont le rôle est subtilement subverti. Sur un second plan, en revanche, nous retrouverons des personnages qui subissent la violence patriarcale ou qui se différencient des personnages masculins par leur détermination et leurs actions et qu'il conviendra de prendre en compte dans notre analyse.

⁶¹ Cf. (en bibliographie) les anthologies réalisées par Sánchez (1978), Gandolfo (1981) ou Souto (1985). « Bajo las jubeas en flor » est repris dans le livre de Gorodischer *Casta Luna Electrónica*. Les premiers textes parus dans des revues académiques font référence à l'exemplarité de ces textes – par exemple : María Esther Vázquez (« Angélica Gorodischer, una escritora latinoamericana de ciencia-ficción », *Revista iberoamericana*, vol. 49, n° 123, 1983, p. 571-576) et Angela Dellepiane (*art.cit.*, 1985).

⁶² Cros, *op. cit.*, p. 104.

2.2.2. Parodie du discours autoritaire et émergence d'une voix périphérique dans *Bajo las jubeas en flor*

La quasi-totalité des travaux critiques constatent que les personnages féminins sont absents des textes de *Bajo las jubeas en flor*. Toutefois, si les femmes ne sont pas légion dans le livre, elles n'en disparaissent pas non plus totalement et il convient ainsi d'évoquer le rôle et le statut de certaines d'entre elles. À travers l'étude ciblée des récits « Los sargazos » (1973 : 31-44), « Veintitrés escribas » (1973 : 45-88) et « Semejante día » (1973 : 153-181), nous étudierons ainsi comment la présence dans l'ombre de ces personnages féminins contribue à tourner en dérision l'autorité d'une voix masculine qui se présente comme unique et légitime.

En règle générale, quand une femme apparaît dans le texte, elle est située en position subordonnée et son oppression est exacerbée, l'autrice la plaçant en claire situation d'appropriation⁶³. Par exemple, dans le deuxième récit du livre, « Los sargazos », les personnages féminins apparaissent uniquement en toile de fond, à travers le filtre du regard et du discours du protagoniste masculin. Ce dernier est un professeur universitaire spécialiste de civilisation et littérature chinoises qui s'appelle Teo Kaner. Le récit commence quand il prend la décision de se retirer, seul, dans une maison isolée dans la campagne de Buenos Aires et dont le précédent occupant est décédé d'une mort mystérieuse. La narration hétérodiégétique est focalisée sur le professeur et, de plus, la voix lui est constamment cédée : il s'exprime très fréquemment en discours direct et, parfois, la narration s'interrompt pour laisser la place à des poèmes de Teo Kaner ou à des lettres qu'il écrit à un de ses collègues chinois, le Docteur Wen. Ses pensées, ses poèmes et ses lettres nous font ainsi comprendre qu'il est engagé dans une profonde quête philosophique ponctuée d'interminables apories.

Toutefois, ce n'est pas pour cette raison qu'il s'est réfugié dans la solitude puisque, en réalité, il est profondément dépité par un amour non réciproque envers une femme nommée Virginia, dont on devine qu'elle est une de ses étudiantes ; le récit nous laisse d'ailleurs deviner que les liens avec son épouse ont été rompus en raison de cette amante. Le récit n'est pas clair sur ce dernier point puisque le professeur n'est manifestement pas intéressé par son mariage – on ne sait rien de son épouse, mis à part qu'elle a des crises d'asthme et que le

⁶³ Remarquons également la présence d'une voix narrative féminine qui se situe au-dessus du livre-univers : il s'agit d'un des fragments qui composent « Veintitrés escribas » et qui s'intitule « Lo que contó la Salamandra ». La Salamandra renvoie en fait à un niveau diégétique supérieur à celui qui occupe la quasi-totalité de la narration ; nous y reviendrons ci-dessous.

professeur retourne vivre avec elle à la fin de sa vie, après avoir dépassé sa « phase de célibataire ». Le héros va toutefois se consoler en faisant venir chez lui une jeune gitane qui vit dans un campement voisin, détail qui nous est dévoilé de façon détournée à la fin du récit – le professeur étant peu fier de cet épisode, le récit effectue une paralipse constante sur ce détail. Ainsi, au moment même où il discourt sur des problèmes métaphysiques, l'éminent professeur couche avec la jeune gitane dans un rapport douteux qui ressemble à un abus de mineur ou à de la prostitution⁶⁴. Il existe aussi un abyme entre les haïkus qu'il écrit – remplis de sentiments nobles exprimant son amour pour la nature, la civilisation chinoise ou son amour impossible pour Virginia – et la lâcheté qui le caractérise en ce qui concerne sa relation à son épouse, dont le sort lui est totalement indifférent.

Par ailleurs, le style très formel des lettres qu'il écrit à son interlocuteur chinois contraste aussi avec la décadence morale et physique que nous découvrons lors de ses monologues intérieurs. Ainsi, nous pouvons affirmer qu'il existe une série d'oppositions entre ce qui est exprimé publiquement par la voix officielle et ce qui se passe vraiment derrière son discours. Cette configuration narrative instaure donc une nouvelle distanciation par rapport à la voix de l'autorité intellectuelle, celle du « profesor catedrático » : non seulement celui-ci profite de sa position socio-économique pour coucher avec des étudiantes ou avec des filles très jeunes, mais le récit révèle également que, sous la coquille du professeur respectueux se cache un personnage plutôt épouvantable. Toutefois, remarquons qu'il s'agit uniquement de l'interprétation à laquelle nous pousse le récit : le professeur lui-même se présente comme honorable et ses pairs lui reconnaissent une certaine autorité⁶⁵.

Tel que nous l'avons décrit jusqu'à présent, nous serions loin d'imaginer qu'il s'agit ici d'un récit SF⁶⁶. Cependant, il convient de souligner que l'analyse que nous avons effectuée porte uniquement sur des éléments situés en second plan. La trame narrative principale

⁶⁴ La différence d'âge et de position sociale ainsi que le fait qu'elle ne soit jamais décrite nous pousse vers cette dernière interprétation ; c'est également l'avis du commissaire qui enquête sur la disparition momentanée de la jeune fille : « Ya sé yo en qué habrá andado, todas son lo mismo » (1973 : 41). Le commissaire vient d'ailleurs à plusieurs reprises rendre visite à Teo Kaner pour le prévenir contre des possibles vols, les gitans s'étant installés non loin de chez lui : vol et prostitution sont les stéréotypes les plus stigmatisants qui affectent les populations tsiganes et ils sont reproduits de manière ostentatoire dans ce récit. Cet élément est également décrit par Vélez García : « El comisario, que hace gala de una actitud eminentemente racista, sería representante del anquilosado inmovilismo, el conservadurismo y "orden" entendidos como voluntad de encerrar todos los ámbitos de la experiencia en cauces estrechos. » (*Op. cit.*, p. 136).

⁶⁵ En effet, l'amitié que le professeur entame avec le commissaire et le médecin met en relief l'existence d'une complicité masculine à l'égard de certains phénomènes dissimulés et rarement évoqués dans les conversations de tous les jours.

⁶⁶ Nous pourrions presque croire que nous sommes dans un récit policier en raison de l'ambiance énigmatique et de l'enquête menée sans grande conviction par le commissaire véreux sur la disparition de la jeune gitane.

commence en effet quelques pages plus tard par la découverte fabuleuse que le professeur effectue en ouvrant la porte d'une des chambres de la maison où il a trouvé refuge :

Era un espacio íntimo aunque fuera desmesurado, intimidad y desmesura, y seguía siendo la habitación en la que él seguía estando a pesar de haberse deslizado hacia el infinito. [...] Los soles monstruosos, el estallido antes del final, el nacimiento, el apogeo y la caída de los gigantes, todo eso lo formaba y lo mecía mientras el mosaico palpitaba y cada nueva forma era tan perfecta como la anterior y en todas brillaban los incontables temas que parecen adquirir existencia y pertenencia solamente cuando se los nombra. (1973 : 36)

Le professeur découvre ainsi au sein de sa vaste maison une pièce qui contient l'ensemble de l'univers, à l'image de l'Aleph de Borges⁶⁷. Cette réécriture constitue vraisemblablement un hommage à l'écrivain argentin et contient un aspect indéniablement poétique. Néanmoins, nous distinguons également une dimension humoristique, ou du moins loufoque, dans des images comme celles-ci :

Su cuerpo era contenido por el universo al que su cuerpo contenía mientras la habitación los abarcaba a los dos y su cuerpo abarcaba la habitación y el universo más la habitación que era el universo y el universo les daba cabida a él y a la habitación y todo crecía o se alejaba, o se alejaba porque crecía. Sus manos-universo estaban inconmensurablemente lejos de su cabeza-habitación y no hubiera podido ver sus pies-ventana aun si hubiera podido moverse al descompás del espacio. (1973 : 36)

Le ton humoristique est renforcé par la série de contrastes et de contradictions que nous avons décrite ci-dessus et qui contribuent à donner une image médiocre de la personnalité du professeur, tant sur le plan personnel que professionnel. Ainsi, immédiatement après avoir expérimenté les sensations procurées par la pièce-univers, le professeur effectue un acte trivial : « Cortó queso blando que extendió sobre rebanadas de pan negro y abrió una lata de salchichas » (1973 : 37). Il peut paraître surprenant que, juste après avoir découvert un secret de l'univers, le professeur s'assied pour manger une... conserve de saucisses.

Toutefois, cette mention de la nourriture ne constitue pas un fait isolé dans le récit : la voix narrative insiste à plusieurs reprises sur l'alimentation du professeur, en particulier sur le fait qu'il mange tous les jours des conserves. L'importance de l'alimentation et d'autres nécessités de la vie matérielle participe de la série d'oppositions qui composent le récit. Celle-

⁶⁷ Soulignons tout d'abord que cette découverte constitue une nouvelle opposition entre vérité et secret, puisque le professeur ne va pas parler de sa découverte et continuera à vivre sa vie quotidienne comme si de rien n'était.

ci joue un rôle fondamental pour la lecture puisqu'elle installe un contraste entre les écrits poétiques et philosophiques de Teo Kaner et les conditions matérielles de production de son discours. Ce contraste est particulièrement saisissant quand la voix narrative effectue une énumération très prosaïque des objets contenus dans les valises du professeur ou dans sa liste de courses :

Se llevó la escopeta, la máquina de escribir, una tijera, la barba, ropa, algunos libros, papel, una lata de café y el cepillo de dientes. [...] Al día siguiente fue al pueblo y cargó en el auto latas, jabón, una escoba, papel higiénico, azúcar, más café, y un diario que no leyó. También pomada para lustrar zapatos, un hacha, y una gamuza para la escopeta. (1973 : 32)

La mention d'objets aussi peu prestigieux que les saucisses, la brosse à dents ou le papier toilette pourrait bien constituer un de ces défauts narratifs que mentionnait Gandolfo : ces éléments ne correspondent pas exactement à ce que nous attendons d'un texte « sérieux » qui décrit la découverte d'un objet aussi énigmatique que l'aleph. Il semblerait en effet que nous ne soyons pas habitués à nous imaginer des personnages représentant l'autorité discursive ou des héros découvreurs de monde réalisant des actes d'une telle trivialité. Néanmoins, cette particularité narrative du texte de Gorodischer nous semble très intéressante car, tout en renforçant le lien avec la réalité quotidienne de la personne qui lit, elle rend visible les conditions matérielles qui sous-tendent la vie du professeur. Cette mise en lumière de la situation matérielle comporte d'ailleurs une forte dimension genrée qui s'exprime de façon humoristique : après avoir abandonné son épouse, l'alimentation du professeur est réduite à du pain noir et à des conserves de saucisses...

Cette configuration narrative complexe nous incite ainsi à affirmer que le texte comporte une forte tension parodique qui contribue à démystifier l'autorité d'une personne savante. Au demeurant, si les femmes semblent être totalement absentes d'autres textes mettant en scène une quête mystérieuse, il nous semble que, malgré leur position marginale, elles jouent un rôle important dans l'économie de ce récit : leur présence met en exergue le fait que les protagonistes sont inextricablement impliqués dans des rapports sociaux conflictuels⁶⁸.

Une situation similaire à celle qui est décrite dans « Los sargazos » se retrouve également dans le dernier récit, « Semejante día », où le personnage principal, un homme

⁶⁸ Nous pouvons d'ailleurs établir un lien avec une nouvelle que nous avons analysée précédemment, « El mercader, el héroe y la pecera ». En effet, la quête et la découverte d'un objet énigmatique subissait également l'effet de la parodie et la dimension genrée était également présente.

d'une cinquantaine d'années provenant d'un milieu social aisé (il est avocat) fuit le foyer familial qui est secoué par une agitation chronique. Après un long parcours dans les rues et les cafés de la ville, où il croise entre autres son double et d'autres personnages énigmatiques, il termine sa route dans un endroit mystérieux dénommé « Musée du Parc ». Là, il déambule dans des couloirs labyrinthiques et, à chaque fois qu'il entre dans une pièce, se retrouve projeté dans un univers différent qui le télétransporte vers des endroits lointains. Nous ne détaillerons pas ici notre analyse, nous contentant de remarquer la curieuse scène subie par le protagoniste lorsqu'il parvient à la fin de son parcours :

Pasó al otro vagón que resultó ser la calle de las rameras de una ciudad en guerra, en donde cual más cual menos, todas las mujeres son rameras y todos los hombres son soldados y todos los altoparlantes gritan canciones marciales y partes del frente en cada esquina de modo que si uno se para a mitad de cuadra corre el serio peligro de ser tomado por un espía enemigo, cosa que le sucedió y por lo tanto fue sistemáticamente y por turno riguroso y jerárquico violado por todos los guerreros y acuciado por todas las rameras de la ciudad y terminó por ser depositado en un calabozo en el cual había ya quince ratas y un sujeto inmundo cubierto de llagas que le alcanzó la llave de la puerta al grito de « Adelante sin temor y con coraje que la Victoria Alada te espera hermano mío » (1973 : 180).

Les conditions apocalyptiques de ce fragment configurent un épisode cauchemardesque qui souligne la face cachée des conflits armés et des phénomènes qui les accompagnent, très souvent passés sous silence : l'Histoire retient surtout les faits épiques de tel ou tel héros... Le viol collectif du protagoniste souligne de la manière la plus crue l'horreur de la guerre, tout en constituant une invective aux valeurs de la virilité. Gorodischer s'inscrit bien sûr dans le sillage des œuvres qui dénoncent la violence de la société latino-américaine mais sa particularité est d'aller plus loin dans l'analyse des causes de la violence grâce à la remise en cause de la bi-catégorisation des rôles sexuels. En effet, la phrase « todas las mujeres son rameras y todos los hombres son soldados » achève de construire un monde dystopique en exacerbant la bipolarisation des rôles assignés aux femmes et aux hommes. La mention de tous ces phénomènes préfigure de façon violente et ironique l'octroi de la Victoire Ailée, symbole féminin de la gloire que les militaires s'approprient, un corps militaire qui subit à nouveau une très forte désacralisation.

De manière plus générale, les militaires ne sont jamais présentés dans le livre comme des héros, et les scènes de batailles glorieuses sont remplacées par des épisodes dantesques où la prostitution, le viol, la torture et la mutilation remplacent les faits nobles évoqués par la mention de la Victoire Ailée. D'ailleurs, signalons que cette dernière apparaissait déjà dans le

troisième récit, « Veintitrés escribas », lors d'un épisode de connivence entre guerre et violences sexuelles. Ce récit, que nous allons à présent analyser, contient également une critique sociale qui s'exprime à travers des personnages dont la maculinité a été hypertrophiée.

« Veintitrés escribas » est composé de plusieurs fragments dont les coordonnées spatio-temporelles sont totalement différentes⁶⁹. Il n'y a pas a priori de liens unissant les différents récits et la lecture peut s'avérer tout d'abord extrêmement déconcertante car c'est seulement à la fin que la personne qui lit a la capacité de reconstruire l'unité du texte. En effet, lorsque nous recomposons les morceaux du puzzle, les protagonistes de chaque aventure se retrouvent tous projetés au même endroit lors du fragment final du récit : une scène finale qui représente le Jugement Dernier (illustré notamment par la présence d'un personnage qui symbolise Charon, le passeur des Enfers). L'unité des micro-récits reproduit ainsi à une échelle réduite le phénomène d'interdépendance des textes du volume *Bajo las jubeas en flor*.

Il convient de remarquer que les personnages téléportés devant Charon sont les protagonistes masculins de chaque fragment : un sage chinois qui a assassiné son hôte, des guerriers barbares sanguinaires de l'époque romaine, un couturier cocu qui a tué sa femme, un commandant ayant condamné un homme à mort car il ressent pour lui des sentiments homosexuels, un policier argentin qui torture des jeunes étudiants dans un commissariat de quartier, ainsi que deux militaires, le colonel Vrontd et son subordonné, le capitaine Preznik. L'histoire de ces deux derniers est à bien des égards exemplaire : en temps de guerre, et après avoir essuyé une défaite humiliante, ils se retrouvent perdus et séparés de leur troupe. Après avoir erré plusieurs jours, ils vont finalement trouver refuge dans une riche demeure régie par une femme mystérieuse nommée Celestina Moor :

Celestina Moor había tenido tres hijos. El primero fue una mujer que murió a los pocos días de nacer: al viejo señor no le afectó la muerte de esa hija, él no quería otra mujer en la familia. [...] El tercero, otro varón, estaba endemoniado, decían en Nagov; es un inservible, decía el viejo señor; será un buen marido, es tan dócil, dijo Celestina Moor, y lo casaron con la hija de Mälsen que murió de sobrepardo dejando una hija, Hina. (1973 : 49)

Les lois et valeurs patriarcales sont encore une fois affirmées sans ambages, notamment dans le cas de la mort de la première fille ou du caractère efféminé du fils (« inservible », selon son père), puis sont détournées par Celestina Moor, qui est celle qui tient à présent les rênes dans la maison. Bien que ce personnage n'intervienne presque pas dans le

⁶⁹ Afin de faciliter la compréhension de ce texte composé de plusieurs fragments, nous renvoyons à la partie de notre travail dédiée à l'importance de la forme polytextuelle. Nous y incluons notamment un tableau synthétisant les différentes trames narratives (*infra*, p. 432).

récit et que son rôle puisse paraître secondaire, il convient de souligner sa présence car il s'agit d'une maîtresse de maison qui joue le rôle du père tout en étant une femme.

Quant à Hina, elle représente le premier personnage féminin – et un des seuls – qui prend la parole dans *Bajo las jubeas en flor* même si finalement, elle ne dit pas grand chose mis à part des phrases banales pour souhaiter la bienvenue aux militaires. La famille est en effet régie par les normes patriarcales et la pression qui pèse sur ses membres féminins est condensée dans le personnage de Hina, qui demeure « enveloppée dans un silence symptomatique de l'ostracisme souffert par les personnages féminins »⁷⁰. L'ambiance dans la maison, remplie d'oiseaux mécaniques, rappelle d'ailleurs l'atmosphère cruelle et suffocante des nouvelles de Silvina Ocampo⁷¹. Dans cette ambiance sordide, où les femmes font office de servantes et sont obligées de se plier à la volonté des militaires, le colonel Vrontdt fait la cour à la jeune Hina tandis que la domestique, Malca, est forcée par le capitaine :

Celestina Moor se mece en el sillón junto a la ventana, las manos bajo las mantas: solamente se acuerda de cosas muy viejas y tiene miedo de las corrientes de aire. En la antecocina Malca protesta y se ríe: el capitán Preznik la abraza otra vez pero ella lo esquivaba, Malca tan bonita y el novio tan lejos, ¿te hace esto él alguna vez?, y la mano del capitán, vamos Malca. Más allá una glorietta, el piso cubierto de hojas secas. Queda solamente un columpio: [...] el columpio se mueve cuando Hina roza una de las cadenas que lo sostienen.
—Resisten. Siéntese y yo la hamaco, como si usted fuera una niña muy chica y yo un señor obeso que ha venido a hacer una visita de cortesía y que se aburre.
(1973 : 53-54)

Trois scènes se déroulent de manière simultanée dans cet extrait : Celestina qui joue de son éventail ; Malca et le lieutenant ; Hina et le colonel Vrontdt. Cette fragmentation reproduit ainsi à une échelle encore plus réduite la structure enchevêtrée de la nouvelle mais aussi de l'ensemble du livre, accentuant le caractère d'ambiance de la situation. La conclusion de ces trois scènes est la mort du colonel Vrontdt, surpris par des assassins qui se sont infiltrés dans le jardin (le récit laisse entendre que Celestina Moor, toujours très entreprenante et ne se laissant pas faire, a comploté dans l'obscurité pour révéler la position du colonel à ses ennemis afin de se débarrasser de lui). De façon ironique, c'est juste après la mort du colonel que la Victoire Aillée, déjà mentionnée, fait sa première apparition :

⁷⁰ « estaba envuelta en un silencio sintomático del ostracismo sufrido por los personajes femeninos » (Vélez García, *op. cit.*, p. 156).

⁷¹ Nous pensons par exemple à « La propiedad », en raison de l'absence du père de famille et de l'importance accordée à la présence de la domestique. Mais la présence des oiseaux mécaniques peut également faire penser aux canaris dans « La expiación » (Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1996).

Muy poco tiempo después todo se olvidó, como era de esperar. La Victoria Alada pasó de un bando a otro, se entretuvo entre los ejércitos de gris y los ejércitos de blanco, besó a los héroes en las sienes, se mostró indecisa, resuelta, arrepentida, nuevamente segura, y un día de verano plegó las alas y se quedó definitivamente con uno de los ejércitos. (1973 : 55)

Cette description renforce ainsi la sensation d'absurdité qui pèse dans le récit et qui est liée à la guerre et aux honneurs militaires. Elle partage de nombreux points communs avec le reste des récits qui composent « Veintitrés escribas » : l'assassinat, le viol, la torture, la guerre, la violence gratuite et absurde, etc. D'ailleurs, signalons que la plupart des vingt-trois scribes sont des hommes qui sont censés écrire les pages de l'Histoire mais qui, dans le récit, sont présentés dans leur intimité et sous leur aspect le plus négatif. Par rapport à cette structuration qui donne sens au texte, il s'agit de remarquer que, au-dessus de ces hommes, il existe un personnage que nous avons brièvement évoqué et qui s'appelle la Salamandra : malgré sa place réduite, il nous semble qu'elle représente un personnage important car c'est la seule protagoniste des mini-histoires qui n'est pas télétransportée devant Charon. Nous retrouvons d'ailleurs son nom dans un des intertitres qui séparent le récit en plusieurs fragments et qui s'intitule « Lo que contó la Salamandra » (1973 : 60)⁷².

Ainsi, la position de narratrice occupée par La Salamandra fait qu'elle se situe au-dessus du reste des personnages, au plus près de l'instance narrative globale – celle qui organise l'ensemble de *Las jubeas*. En outre, alors que les autres fragments de « 23 escribas » renvoient soit à une période historique bien précise soit à une ambiance semi-fabuleuse, la Salamandra vit dans une société où le voyage dans le temps est possible. Elle fait partie d'un groupe de jeunes chercheurs qui utilisent le voyage dans le temps pour explorer le passé dans une perspective sociohistorique afin de mieux comprendre certains épisodes de l'Histoire⁷³. La Salamandra voyage ainsi dans le temps et fait la rencontre d'un jeune officier, le commandant Páez Loyola avec qui elle va nouer une amitié spéciale :

A la noche Páez Loyola, el Comandante Páez Loyola, se sentaba conmigo en lo oscuro, lejos de los fuegos y hablábamos. Yo era la única persona allí con

⁷² Ce procédé de narration préfigure la structure polyphonique qu'emploiera Gorodischer dans ses livres ultérieurs, en particulier *Kalpa Imperial* (1983-1984). On retrouve notamment cette structure dans « Las dos manos », récit qui est inclus dans *Casta Luna Electrónica* (1977) et qui est daté de 1975 (Cf., notre analyse de la polyphonie dans le récit : *infra*, p. 409-417).

⁷³ Remarquons que les matières étudiées par la Salamandra couvrent un ample domaine : « Colonialismo y Emancipación », « Monarquía y Deísmo », « Metodología temporal ». Ce qui est d'autant plus intéressant c'est que La Salamandra habite dans une ville argentine qui rappelle très fortement Rosario et qu'elle se réunit tous les soirs avec ses camarades dans un bar pour discuter et échanger leurs opinions sur le monde et sur leurs voyages. Nous retrouverons à plusieurs reprises cette situation dans l'œuvre de Gorodischer ; elle devient même, dans *Trafalgar*, la représentation la plus habituelle de la situation d'énonciation.

quien él se dignaba hablar, por cuna y por formación, así decía él. Hablábamos de teología. Estaba enfermo de erudición inútil, de superstición y de culpa, y hablar lo ayudaba porque lo distraía de su miedo al infierno, a la ausencia eterna, eso era lo que lo asustaba, de dios. Veneraba la obediencia, la pureza y la humillación, y estaba tan desesperado por cumplirlas en todos sus actos y en todos sus pensamientos, como preceptos extremos, que practicaba cotidianamente y con encarnizamiento todo lo contrario. (1973 : 62)

La Salamandra va progressivement tomber amoureuse du jeune commandant, malgré son esprit étroit, et le récit nous laisse entendre que ce sentiment sera réciproque. Toutefois, pour pénétrer dans l'univers militaire sans risque supplémentaire, la jeune chercheuse doit se travestir et se faire passer pour un homme en adoptant le nom de Louis Fradier. C'est un détail important qui explique par la suite la réaction disproportionnée de Páez Loyola lorsqu'il se rend compte qu'il a lui aussi développé des sentiments pour son ami (e). Ce dernier est en effet « tétanisé » quand il se rend compte de l'« horreur », et décide de dénoncer Louis Fradier/La Salamandra en prétendant qu'elle (il) est en vérité un espion :

Páez Loyola [estaba] enamorado de Louis Fradier, retrocedió espantado ante sí mismo y ante el supuesto muchacho, precisamente a causa de sus confusiones y sus supersticiones, y planeando esa muerte para defenderse y salvarse. Dije sin embargo que mi verdadero nombre era Marthe Van Beeck y que quería hablar en mi descargo y como si no me hubieran oído me llevaron afuera y formaron el pelotón de fusilamiento, no dentro del Fortín sino junto a la empalizada, en el campo, y cuando el sargento dio la orden de apuntar, Páez Loyola me gritó que tirarían mi cadáver para que se lo comieran las alimañas y los caranchos, y que sólo me concederían, por pura generosidad cristiana, una sumaria absolución y el tiro de gracia. Del tiro de gracia se encargó él mismo. (1973 : 64)

L'histoire d'amour sera brisée car le commandant est terrifié par ses sentiments homosexuels et réagit de façon extrêmement violente, ce qui rappelle les réactions d'autres personnages du livre (en particulier ceux de « Bajo las jubeas en flor » et de « Los embriones del violeta », que nous allons aborder plus loin).

La Salamandra constitue donc un personnage énigmatique qui se travestit et transgresse les apparences, rejoignant ainsi d'autres représentations de l'androgynie dans l'œuvre de l'écrivaine argentine. Néanmoins, il s'agit très probablement d'une femelle biologique nommée Marthe Van Beeck bien qu'aucun indice ne confirme ce fait définitivement. Remarquons que la figure de la Salamandre ou, plus exactement, celle du lézard, est reprise dans un livre ultérieur de Gorodischer pour rendre compte de la condition

féminine mais également d'une identité non figée⁷⁴. Au demeurant, rappelons qu'il s'agit du seul personnage protagoniste d'un des fragments textuels de « Veintitrés escribas » qui ne se retrouve pas « téléportée » devant Charon et qui échappe ainsi au Jugement Dernier. Sa fonction de narratrice et sa profession, sociohistorienne, soulignent une ferme volonté de la part d'une instance extradiégétique d'étudier et de décortiquer certaines situations sociales et historiques. Elle renvoie particulièrement à la figure auctoriale au sein d'une mise en abyme qui souligne l'importance des autres procédés où elle se manifeste dans le récit : parodie, ironie, métatextualité, etc.

Nous avons donc mis en évidence plusieurs types de déformation dans les trois récits que nous avons évoqués. Afin que le récit puisse acquérir un aspect « correct », il s'agit de prendre en compte la critique d'une masculinité hypertrophiée et de la violence qui en découle. Après avoir réalisé ce redressement de perspective, nous pouvons pleinement apercevoir les jeux subtils de la narration mais aussi l'humour noir qui traverse l'ensemble du livre. Nous pouvons enfin entrevoir la présence de deux personnages féminins intéressants : Celestina Moor, femme rusée et efficace qui n'hésite pas à se débarrasser de ses « invités » et, surtout, la sociohistorienne Marthe Van Beeck, surnommée La Salamandra, qui se fait passer pour un homme afin de mener à bien son enquête historique⁷⁵.

Après avoir mis à jour dans ces trois récits une position antimilitariste et antipatriarcale ainsi que la présence d'une voix dissonante en la figure de la Salamandra, il convient à présent d'examiner les deux récits les plus connus de *Bajo las jubeas en flor*, « Bajo las jubeas en flor » (1973 : 9-30) et « Los embriones del violeta » (1973 : 113-152).

⁷⁴ Cf., Angélica Gorodischer, *Menta*, Buenos Aires, Emecé, coll. « Escritores argentinos », 2000. Eu égard au changement de son apparence, le nom de la protagoniste n'est en effet pas un choix dû au hasard.

⁷⁵ Signalons que la passion de La Salamandra pour la science (au-delà de revendiquer le fait que les femmes peuvent aussi sentir un attrait pour les professions scientifiques) révèle un positionnement en faveur d'une science qui serait au service des êtres humains et non le contraire. En ce sens, l'invention de la « sociohistoire » se rapprocherait de l'histoire sociale. Cette réflexion mériterait d'être développée avec d'autres récits d'Angélica Gorodischer. Remarquons que la profession d'historienne de la Salamandra et le voyage dans le temps qu'elle effectue pose d'une certaine façon le problème de l'objectivité de l'historien tel qu'il est problématisé par Paul Ricœur : « L'historien va aux hommes du passé avec son expérience humaine propre. Le moment où la subjectivité de l'historien prend un relief saisissant, c'est celui où par-delà toute chronologie critique, l'historien fait surgir les valeurs de vie des hommes d'autrefois. Cette évocation des hommes, faute de pouvoir revivre ce qu'ils ont vécu, n'est pas possible sans que l'historien soit véritablement « intéressé » à ces valeurs et n'ait avec elles une affinité en profondeur; non que l'historien doive partager la foi de ses héros, il ferait alors rarement de l'histoire mais de l'apologétique voire de l'hagiographie ; mais il doit être capable d'admettre par hypothèse leur foi [...] » (Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 23) D'une certaine manière, la Salamandra s'est trop « intéressée » à son héros et a transgressé les règles de l'objectivité scientifique, ce qui explique l'issue dramatique de l'affaire.

Nous y retrouverons des thématiques similaires, en particulier en ce qui concerne le questionnement de l'hétérosexualité et des constructions de genre.

2.2.3. La déconstruction du genre et de la sexualité dans la prison de El Dulce Recuerdo de Las Jubeas en Flor⁷⁶

Examinons à présent le premier récit du livre qui, dès le paratexte, attire notre attention sur une dimension énigmatique. En effet, son titre, « Bajo las jubeas en flor », éponyme du livre, contient un mot énigmatique, « jubea », à la prononciation étrange, qui semble désigner un objet inconnu appartenant à un monde extraterrestre – il s'agirait donc d'un *novum* SF. Toutefois, une espèce terrienne de palmier, le jubéa⁷⁷, existe réellement ; cela instaure une tension permanente qui rappelle la présence de notre propre monde, comme si l'on était continuellement sous l'ombre d'un arbre fleuri.

« Bajo las jubeas en flor » indique également une dimension hypertextuelle puisque nous percevons la réécriture d'un titre de Marcel Proust (« À l'ombre des jeunes filles en fleur »⁷⁸), que Gorodischer a légèrement modifié, remplaçant les « jeunes filles » par les *jubéas*. L'intertextualité avec l'œuvre de Proust peut s'interpréter de plusieurs façons. Elle indique tout d'abord que les jubéas sont des métaphores désignant des jeunes filles – ce qui voudrait dire que, malgré leur absence textuelle, elles continuent d'une certaine manière à être présentes, au-dessus des personnages masculins, occupées à observer leurs faits et gestes. Elle introduit également le jeu sur les apparences qui est fondamental dans le livre⁷⁹ ainsi que la problématique de l'homosexualité, deux thèmes majeurs de l'œuvre proustienne.

Ainsi, d'une manière générale, le titre évoque la possibilité d'une double interprétation mais met surtout en évidence l'existence d'une instance narrative extradiégétique globale qui, tout comme le narrateur dans *La recherche*, organise l'ensemble des récits de *Bajo las jubeas en flor* en y introduisant des commentaires de façon dissimulée. Dans le texte de la quatrième

⁷⁶ Il s'agit du nom de l'établissement pénitencier décrit dans la nouvelle « Bajo las jubeas en flor » et non pas du titre du récit.

⁷⁷ Une espèce plus connue sous le nom de palmier du Chili ou cocotier du Chili. Remarquons que les fruits de cet arbre ressemblent fortement aux fruits du magnolia que nous avons déjà évoqués.

⁷⁸ Il s'agit du deuxième tome de *La recherche* : Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1919. L'écrivaine nous pousse elle-même sur cette voie quand elle indique : « Cuando escribía [« Bajo las jubeas en flor »] estaba estudiando francés seriamente » (Angélica Gorodischer, *Casta luna electrónica*, p. 55).

⁷⁹ N'oublions pas non plus que la deuxième partie du titre du livre-univers est : *Canon de las Apariencias*. Nous avons évoqué à plusieurs reprises ce jeu sur les apparences dans *Cuentos con soldados* et *Las pelucas*. Le titre de *Opus Dos* indique également la présence d'une double dimension.

page de couverture du livre, Eduardo Goligorsky établit d'ailleurs un parallèle entre les jubéas et l'autrice du livre : « Qué es una jubea ? [...] Su marido y sus hijos cuidan [a Angélica Gorodischer] como si fuera una delicada jubea de invernadero ». L'extériorité de cette instance narrative globale fonctionne de la même manière que la figure de la Salamandra que nous venons d'examiner.

Si la pensée de l'écrivaine se manifeste « sous les mots », dans la distanciation parodique ou la polyphonie, il n'y a cependant aucun personnage féminin diégétique dans « Bajo las jubeas en flor ». À propos de cette absence, la critique Beatriz Urraca explique qu'il s'agit de l'exacerbation d'un phénomène social, l'exclusion des femmes de la sphère publique. Leur dénigrement et l'invisibilisation de leur présence sont ainsi poussés à l'extrême ce qui, dans le texte, conduit de façon cruelle à leur disparition totale : il s'agit bien d'une absence délibérée et non pas inconsciente, comme dans les textes d'autres auteurs. Selon Urraca, si la présence des femmes est effacée, c'est entre autres pour imaginer la réaction des hommes face à l'absence flagrante de leurs compagnes, réaction que nous allons à présent examiner en détail⁸⁰. Nous verrons ainsi que l'absence des femmes exacerbe la violence et l'absurdité du monde des hommes, notamment en ce qui concerne la répression de l'homosexualité.

« Bajo las jubeas en flor », texte repris postérieurement au sein du recueil *Casta Luna Electrónica*, raconte ainsi l'histoire d'un capitaine aux commandes d'un vaisseau d'exploration spatiale, qui arrive sur une planète lointaine où il est immédiatement arrêté par les autorités locales et séparé du reste de son équipage, avant d'être enfermé dans un établissement pénitentiaire appelé el Dulce Recuerdo de las Jubeas en Flor⁸¹. Sans aucune information sur le motif de son emprisonnement et d'abord apeuré face à la situation, il va progressivement nouer des liens avec les autres prisonniers, développant même des sentiments amoureux envers un jeune homme, Percy, qu'il a pris sous son aile après lui avoir soigné une infection dentaire.

Les jours s'écoulent tranquillement, les habitants de la prison se réunissant en permanence au sein de groupes de réflexion pour discuter de problèmes métaphysiques et pour écouter les paraboles racontées par un vieillard vénérable, el « Anciano Maestro ». Malgré le confort et l'intérêt de cette nouvelle vie, l'explorateur commence pourtant à ne plus

⁸⁰ Dans « Bajo las jubeas en flor » et « Embriones del Violeta », ce mécanisme est porté à l'extrême car il n'y a absolument aucune femme dans l'univers diégétique. La phrase de Gorodischer, tant reprise par la critique (« Los personajes de mis primeros cuentos eran todos hombres »), acquiert une résonance fortement ironique.

⁸¹ Le nom peut paraître à première allure extravagant mais il s'agit d'une convention d'écriture dans les romans SF où l'on retrouve ce type d'appellations à la syntaxe et à la signification « étranges » mais qui participent à la distanciation cognitive provoquée par l'immersion dans un nouveau monde.

supporter son emprisonnement. Quand on lui annonce qu'il devra y rester vingt ans car il n'a pas réalisé le salut rituel approprié en atterrissant son vaisseau sur le sol de la planète, il constate l'impossibilité de s'échapper de ce sort tragique et absurde. La privation de sa liberté est considérablement aggravée quand il apprend qu'il va aussi devoir se plier aux besoins sexuels de ses compagnons. Exaspéré, il décide alors de se venger en tuant l'« Anciano Maestro ». Après cet assassinat, et s'attendant à recevoir le pire des châtiments, le directeur lui annonce de manière surprenante qu'il est expulsé non seulement de la prison mais aussi de la planète.

Cette histoire qui peut sembler à première vue étrange n'est pourtant pas si éloignée d'un récit science-fictionnel archétypique. Vélez García souligne en revanche l'effet néofantastique qui se manifeste par l'absurdité des lois et le caractère implacable de la justice qui s'abat sur l'explorateur, reliant le texte avec des œuvres kafkaïennes comme *Le château* ou *Le procès*⁸². Mais, contrairement à un texte fantastique, l'explication est bel et bien présente dans « Bajo las jubeas en flor » : on est sur une planète extraterrestre, régie par des lois et des coutumes différentes des nôtres. Ainsi, bien que les lois puissent paraître absurdes à l'explorateur, le Vénérable Maestro de la prison lui répond de manière tout à fait naturelle que « nul n'est censé ignorer la loi »⁸³. L'explorateur a beau s'indigner, il n'a probablement pas pensé à quel point les lois européennes ont dû paraître injustes et violentes quand elles ont été imposées à des populations entières à partir du XV^{ème} siècle.

Après avoir effectué ce bref résumé de la trame narrative principale, il convient de signaler que la publication du texte présente une certaine particularité, puisque le premier paragraphe de la première édition a été supprimé dans les publications ultérieures. Angélica Gorodischer explique que ce paragraphe avait une valeur introductive et explicative mais que, suivant le conseil d'un ami, elle a décidé de le supprimer⁸⁴. Le voici dans son intégralité :

En aquel tiempo, los hombres más famosos, los héroes más admirados, eran los descubridores de mundos. Cristóbal Colón descubrió América en 1492,

⁸² Franz Kafka, *Le Procès*, Paris, Flammarion, 2011 (1925) ; *Le château*, Paris, Points, 2011 (1926).

⁸³ « – No se me ha hecho comparecer ante juez alguno, ni se me ha permitido defenderme, lo cual en mi tierra sería considerado como una muestra de barbarie. Todos estaban muy serios y el Anciano Maestro me dijo que la naturaleza es la misma en todas partes, cosa con la que yo podía estar de acuerdo o no pero que no venía al caso, y que no se podía alegar desconocimiento de una ley para no cumplirla » (1973 : 25).

⁸⁴ « Aclaro que el cuento empezaba de otra manera. Acá falta un párrafo, introductorio, explicativo e inútil, que un querido y admirado amigo me aconsejó que suprimiera. No suelo seguir consejos ni aceptar sugerencias, y además soy cabeza dura, como buena descendiente de aragoneses, pero era tan evidente la futilidad de ese párrafo, que lo suprimí » (*Casta luna electrónica*, p. 55). L'édition espagnole de *Bajo las jubeas en flor* (Barcelona, Ultramar, 1987) présente d'ailleurs une autre amputation puisque deux paragraphes et demi sont supprimés par rapport à la première édition, le texte ayant d'ailleurs été modifié de manière abrupte (« Sentado en el patio central » au lieu de « el edificio parecía haber empezado en el patio central »).

Ronald Amundsen llegó al Polo Sur en 1911, Vasco Núñez de Balboa descubrió el Océano Pacífico en 1513, Juan y Sebastián Gaboto descubrieron Terranova y el Canadá en 1497, Pedro Álvarez de Cabral descubrió las costas de Brasil en el año 1500, *se les repetía a los niños constantemente*, no sin agregar que el hombre contaba ahora con un vasto escenario para sus exploraciones. (1973 : 9, je souligne)

La personne qui lit aura remarqué que l'*incipit* de la nouvelle n'a aucun rapport avec ce que nous avons décrit jusqu'à présent. La position de ce paragraphe en début du récit et l'absence de lien significatif avec le reste de la diégèse indique donc plutôt l'intention de l'autrice, à la façon d'un prologue. Sa suppression lui octroie d'ailleurs, involontairement ou pas, une certaine dimension apocryphe, qui met en valeur une signification cachée en lien avec la Conquête et la soumission d'une civilisation à une autre.

De plus, la phrase ironique « se les repetía a los niños constantemente » introduit une distance par rapport à la figure du héros « découvreur de mondes » contenue dans les manuels scolaires et relayée par le corps professoral. Comme souvent chez Gorodischer, le discours indirect libre est utilisé pour déconstruire les figures masculines de réussite en mettant en valeur le caractère performatif du discours officiel. Ce paragraphe initial est d'autant plus important que cette voix hétérodiégétique située à un niveau narratif supérieur disparaît abruptement pour céder la place à un récit entièrement assumé par une voix homodiégétique, celle du capitaine.

Ce paragraphe introductif fonctionne ainsi comme une clef d'interprétation du récit qui va suivre, en même temps qu'il explicite certaines coordonnées temporelles, situant l'action dans un futur avancé où l'on dispose de la technologie nécessaire pour voyager dans l'espace intersidéral⁸⁵. L'ironie est que l'exploration d'autres systèmes planétaires suit encore le modèle du XVI^{ème} siècle bien que les expéditions imaginées de Gorodischer aient un résultat tout à fait inversé ; comme l'affirme Urraca :

[Gorodischer] reproduit en des termes intergalactiques les voyages les plus importants liés à la « découverte » du Nouveau Monde, à travers des explorateurs qui arrivent sur s'autres planètes dans le cadre de missions de précolonisation. Bien que ces explorateurs, de façon explicite ou implicite, tentent d'imiter leurs grands prédécesseurs du XV^{ème} et XVI^e siècle, leurs voyages produisent constamment le résultat inverse : la rencontre entre les

⁸⁵ Remarquons tout de même que les phrases du paragraphe introductif font également écho à la Conquête de l'Espace lancée quelques années avant la publication du livre par les Etats-Unis et l'URSS.

explorateurs et les habitants d'autres planètes transforme inévitablement les premiers alors que les derniers demeurent quasi-inchangés.⁸⁶

Cette inversion s'effectue donc tout d'abord à un niveau global, puisque la planète découverte résiste avec efficacité à la colonisation ; elle se produit de manière encore plus significative à un niveau individuel, celui du protagoniste du récit, le « capitaine »⁸⁷. Le rêve de ce dernier était de devenir un grand conquérant et d'être couvert de gloire à son retour sur Terre mais ses attentes vont être considérablement déçues. Déchu de son piédestal imaginaire, il constate lui-même la profondeur de son échec :

Antes de dormir me compadecí un poco de mí mismo. Aquí estaba yo, un descubridor de mundos, preso en una cárcel ridícula con un nombre ridículo, entre gente que hablaba en forma ridícula, humillado y no victorioso, degradado y no ensalzado. (1973 : 21)

Une nouvelle figure héroïque se déclinant au masculin, celle du « Descubridor », est donc désacralisée et à travers elle, bien évidemment, celle du conquistador. La « découverte » se réalise, au contraire, dans le monde intérieur du héros : le narrateur masculin sera en effet confronté par la suite à une crise de sa personnalité virile qui débouche entre autres sur la découverte d'un authentique désir sexuel envers un autre « mâle ». La dimension d'apprentissage initiatique reliée au voyage⁸⁸ est ici investie puisque la découverte d'une nouvelle planète et d'une nouvelle culture entraînent une profonde remise en question

⁸⁶ « [Gorodischer] reproduces in intergalactic terms the major European voyages of “discovery” of the New World, through explorers who arrive in other planets in precolonizing missions. Although these explorers, whether in explicit or insinuated ways, attempt to emulate the great discoverers of the fifteenth and sixteenth centuries, their voyages always produce the opposite result: the encounter between the explorers and the inhabitants of other planets inevitably changes the former, but only slightly affect the latter », Beatriz Urraca, *art.cit.*, p. 86 (je traduis).

⁸⁷ L'inversion du résultat final pourrait s'apparenter à un phénomène anamorphotique : d'une part, l'histoire représente un voyage sur une autre planète où les habitants ont réussi à résister à la colonisation mais, d'autre part, l'annihilation des cultures amérindiennes devient visible à la lumière de la perspective historique et se superpose au tableau initial.

⁸⁸ Urraca et Molina-Gavilán mettent en relief les implications de cette réécriture des récits de voyage à travers les codes SF. Dans un article récent, Andrea Castro reprend et confirme leurs hypothèses en établissant un rapprochement avec les littératures de l'exil : « “Los embriones del violeta”, que ha sido principalmente estudiado como cuento de ciencia ficción, también se puede leer como una combinación entre la literatura de viajes del siglo XIX y la literatura del exilio del siglo XX. Por un lado está el viajero del siglo XIX que ante la experiencia de lo ajeno, se sentirá extranjero al regresar a su propio lugar, lo verá con nuevos ojos y su mirada será crítica. [...] Por otro lado, los hombres de la Luz Dormida Tres, varados en el planeta, imposibilitados de retornar, se transforman en exiliados que al verse libres de las convenciones del medio social del que provienen, pueden desarrollar otros lados de sí mismos. » (Andrea Castro, « Lo monstruoso como proyección pesadillezca de lo conocido en Gorodischer i Rey Rosa », *Lejana. Revista crítica de narrativa breve.*, n° 1, 2010, p. 1-12). Remarquons tout de même que la comparaison avec Rey Rosa pousse probablement la critique argentine à laisser de côté l'aspect science-fictionnel, ce qui est paradoxal puisque de très nombreux textes SF constituent des récits de voyage ou sont reliés à la thématique de l'exil.

des codes culturels du protagoniste ainsi qu'une « féminisation » de son corps et de sa sexualité.

Ainsi, l'hétérosexualité du protagoniste est bouleversée par les habitudes des prisonniers qui, certains soirs, désignent trois personnes pour satisfaire aux besoins sexuels du reste des captifs⁸⁹. Initialement choqué, le capitaine, dont la relation de complicité avec le jeune Percy s'est transformée peu à peu en une relation chargée d'affect et d'érotisme, va alors progressivement changer d'opinion :

El viejo viejísimo le dijo [a Percy] que le pidiera él mismo, como favor, que le permitiera ser gozado por los demás. Ahí lo odié al viejo, pero a todos les parecía muy bien lo que había dicho, hasta a Percy, que sonrió y dijo:

—Oh Anciano, venerable y egregio maestro, te ruego como favor especial e inmerecido hacia mi despreciable persona, que permitas que despierte el goce de mis amables compañeros.

El viejo viejísimo se permitió todavía la inmunda comedia de hacer como que no se decidía, y Percy tuvo que insistir. Retrocedí enfurecido, y decidí que no tomaría parte en esa bajeza. Pero cuando Percy se desnudó y nos sonrió, me acerqué a él si bien cuidando de estar siempre a sus espaldas para que no me viera la cara. (1973 : 23)

Le désir que nourrit le capitaine envers Percy se manifeste toujours de manière dissimulée, et le fait qu'il admette de manière honteuse et pudique son désir augmente le contenu fortement érotique du récit. Ce jeu continue quand le navigateur prie pour que son compagnon soit choisi pour l'acte sexuel : « Me daba lástima el chico, y me parecía que era una porquería que lo sacrificaran dos veces seguidas si él no quería, pero al mismo tiempo estaba contento porque lo deseaba, y me daba vergüenza por las dos cosas, por desearlo y por estar contento » (1973 : 23). Remarquons d'ailleurs que l'idiolecte typiquement argentin du personnage est particulièrement accentué dans cette partie du récit (même si ce sont les hommes en général qui sont représentés, la figure du macho argentin devient encore plus visible à ce moment précis du récit). En tout cas, ce sentiment mélangé de honte et de plaisir ne le quittera plus pendant son séjour dans *El Dulce Recuerdo de las Jubeas en Flor* et l'envahit de manière encore plus affirmée le lendemain de la consommation de l'acte :

Ya estaba hecho a la rutina del despertar, pero esa mañana me pareció que los insultos de los carceleros iban dirigidos personal y directamente a mí. Casi deseaba que se acercaran con los látigos y me azotaran. No por haber montado a Percy, sino por sentirme tan feliz como me sentía. Percy, por otra parte, me trataba como todos los días, y yo tenía que hacer esfuerzos para contestarle con naturalidad, y para mirarlo. (1973 : 23-24)

⁸⁹ Précisons que cette pratique n'est probablement pas absente des prisons de notre propre planète.

Les sentiments de culpabilité et le désir d'être fouetté (que partagent certains compagnons de prison) sont utilisés pour représenter l'exacerbation des sentiments que ressent le capitaine, la dimension sadomasochiste étant également contenue dans le prénom du jeune éphèbe, Sadropercy (en raison de la consonnance de la première syllabe et de l'assonance de la deuxième avec « sado »). Le capitaine évite d'ailleurs de prononcer les deux premières syllabes de son prénom et se plaît à appeler son jeune protégé par un diminutif à valeur affective, Percy. Il convient de souligner ici la consonance britannique de ce surnom puisqu'elle rappelle le prénom du poète romantique Percy Shelley, le mari de Mary Shelley que nous avons déjà évoqué et qui aurait notamment servi d'inspiration à Virginia Woolf pour *Orlando* et pour la formulation de sa théorie de l'esprit androgyne⁹⁰. Mais, au-delà de la revendication d'un caractère androgyne chez Sadropercy, c'est également la relation pénétrant-pénétre qui est inversée ; dans la prison, « être pénétré » n'est pas dégradant mais constitue un acte honorifique, ce qui, gageons-le, peut sembler tout à fait absurde aux yeux du capitaine et, probablement, à ceux de la majorité des personnes lectrices. L'action prend néanmoins par la suite un nouveau tour inattendu :

Si bien mis temores por mí mismo estaban justificados, no era por la alegría que hubiera podido sentir al ver elegido nuevamente a Percy, sino porque al siniestro viejo se le ocurrió designarme a mí, a mí, para que hiciera de mujer de los otros, a mí. Me indigné y le dije que me importaba muy poco lo que se podía y lo que no se podía hacer, que *yo era muy macho* y que de mí no se iba a aprovechar nadie. El viejo viejísimo se sonrió y dijo un par de estupideces pomposas: según parecía, ser elegido para eso era una muestra de deferencia, afecto y respeto. Le dije que podían empezar a respetar a otros porque yo no pensaba dejarme respetar. (1973 : 27, je souligne)

L'expression utilisée par le narrateur accentue de façon prononcée sa virilité : « dije que yo era muy macho ». En effet, le capitaine n'est pas à même de concevoir que « jouer le rôle de la femme » peut constituer quelque chose de valorisant. Il semble bien que, pour lui, « être une femme » dans l'acte sexuel signifie « être passif » et que, de toute façon, être « en-dessous » signifie forcément quelque chose de dégradant et d'humiliant, l'honneur ne revenant qu'à celui qui est actif et qui pénètre.

⁹⁰ « Mrs. Dalloway lit des extraits de Shelley [...] Mais c'est dans *Orlando* qu'il fait son apparition majeure, transposé dans la fiction » (Nathaniel Brown, « “The Double Soul” : Virginia Woolf, Shelley, and Androgyny », *Keats-Shelley Journal*, vol. 33, 1984, p. 189, je traduis). Brown cite des extraits du journal de Woolf où elle décrit son admiration pour ce poète britannique, ami de Lord Byron et modèle du poète romantique. Elle le décrit comme le « prototype de l'artiste visionnaire » en soulignant les qualités féminines et son « esprit androgyne », caractéristiques qui lui permettent d'atteindre le statut de « génie ». Le même intertexte britannique est convoqué dans *Querido amigo* (2006) où sont racontées les aventures érotiques d'un lord anglais.

Cet épisode est également crucial à d'autres égards car il détermine un point d'inflexion fondamental dans le récit et dans l'histoire de l'établissement pénitentiaire : pour la première fois, quelqu'un ose s'opposer ouvertement au Maestro. Cette rébellion envers le représentant incontestable de l'autorité déclenche un processus implacable qui ne se soldera pas par la mort tragique du héros mais par sa... libération. Ainsi, dans l'objectif de sauver sa virginité et son honneur, le capitaine va décider de tuer le vénérable maître. Pour raconter cette action capitale, l'écrivaine n'hésite pas d'ailleurs à employer un ton humoristique qui fait penser à une façon fièrement masculine de raconter des anecdotes de bagarre :

El viejo viejísimo esperaba, supongo que esperaba que yo me bajara los pantalones, cosa que no hice. En cambio di dos pasos y le encajé la trompada que había estado deseando darle desde aquella noche en que había obligado a Percy a dejarse gozar. La sangre le corrió por la cara, hubo un silencio pesado en todo el dormitorio, y el viejo viejísimo contó una parábola. Contó una parábola allí, así, con los labios partidos y la nariz sangrante, y yo lo escuché esperando que terminara para ir y darle otra trompada. [...] Esa parábola sí la entendí. Y como la entendí, en vez de darle otra trompada al viejo viejísimo, lo agarré del cuello y se lo apreté hasta quebrárselo. (1973 : 27-28)

L'image du vieux ensanglanté qui, après avoir reçu le coup de poing, commence à raconter une nouvelle parabole, ne manque pas de faire sourire. L'humour de la scène est accentué car, jusqu'à ce moment, les paraboles n'entretenaient pas de rapport direct avec la trame principale et c'est en vain que le protagoniste et nous-mêmes essayions d'y déceler un sens caché. Celui-ci est évident car le vieux maestro raconte l'histoire de deux jeunes époux qui se marient contre la volonté de leurs parents et qui se feront finalement sévèrement punir. Cet avertissement contre l'inconscience de la jeunesse rebelle est particulièrement bien perçu par le navigateur qui peut enfin restituer le sens de la parabole : au sein de ce récit métadiégétique, le personnage du jeune rebelle renvoie à lui-même tandis que l'histoire d'amour interdite fait référence à celle qu'il a engagée avec son compagnon Percy⁹¹.

Toutefois, le capitaine ne prend pas en compte l'avertissement et, bien au contraire, décide de tordre le cou au « Vénérable Maître », lui coupant symboliquement la parole et mettant fin à sa vie. Refusant de perdre sa virginité et de se faire posséder par le groupe des

⁹¹ Il s'agit plus précisément de l'histoire d'un couple qui souhaitait célébrer leur amour malgré la désapprobation de leurs familles. Après s'être enfui et avoir vécu un certain temps heureux isolé dans la campagne, le couple est rattrapé par les serviteurs du père du jeune homme. Ce dernier est alors obligé d'obéir à la loi du Père, se mariant avec une fille qui lui a été imposée. Le châtiment réservé à la jeune fille est bien plus cruel, puisqu'elle est enfermée dans une cage et exposée sur la place publique. La violence accrue envers cette femme, représentative de la violence que subissent les femmes, souligne le fait qu'elles sont encore moins libres que les hommes et qu'elles sont plus durement sanctionnées. Cette violence se manifeste notamment par la culpabilisation liée à la perte de la virginité, mécanisme qui souligne le contrôle social du corps des femmes.

hommes, le capitaine prend son destin en main et assume la violence qui lui est imposée en réagissant de façon violente. Faisant partie du groupe dominé, il conserve tout de même ses reflexes de membre du groupe dominant et sait comment se défendre face à la loi patriarcale : placé en situation inférieure, il conçoit tout de même l'importance de se battre ouvertement contre l'autorité de la loi patriarcale symbolisée par le Vieux Maestro.

« Bajo las jubeas en flor » participe ainsi d'une déconstruction des normes de genre et de la masculinité en décrivant le processus d'apprentissage d'un membre de la caste des hommes, qui intériorise progressivement ses normes de comportement absurdes et profondément violentes. D'ailleurs, le fait que toute l'action se déroule dans un espace carcéral mérite d'ailleurs d'être mis en relief car la prison constitue une puissante métaphore de ce monde des hommes, fermé et caractérisé par une violence sans issue. Enfin, ce texte est particulièrement intéressant car nous pouvons y observer une tension proche de l'anamorphose au sein même du récit. En effet, le capitaine est sans cesse tiraillé entre la vision autorisée (celle de l'hétérosexualité, qui demeure très forte en lui) et la perspective marginale (celle de l'homosexualité), qui lui permet d'assumer momentanément ses sentiments envers une personne du même genre. En ce sens, signalons que sa situation est similaire à celle du commandant Páez Loyola dans « Veintitrés escribas », qui avait momentanément accepté ses sentiments envers un autre homme. Tout comme ce dernier, le protagoniste choisit d'ailleurs finalement de rompre avec cette vision subversive en commettant un acte extrêmement violent, c'est-à-dire de donner la mort à un de ses congénères⁹². Toutefois, signalons la mention de son long voyage solitaire de retour ainsi que les multiples prolepses externes indique qu'il n'effacera pas complètement la vision que lui a octroyé sa nouvelle découverte.⁹³

Un élément intrigant que nous n'avons pas traité attire néanmoins notre attention : il s'agit des paraboles que ce dernier raconte à plusieurs reprises dans le récit et qui, *a priori*, semblent tout à fait étrangères à l'histoire du capitaine. Pourtant, nous avons observé que la cinquième parabole avait un lien direct avec la diégèse. N'en va-t-il pas de même pour les

⁹² Rappelons que Páez Loyola, moins compatissant (ou peut-être encore plus effrayé par ses sentiments) faisait exécuter l'objet même de son désir, Louis Fradier. Ici, le capitaine a recours à un acte d'une violence extrême mais décide plutôt de tuer l'homme qui veut empêcher sa relation et le convertir en « possédé » (le Maestro).

⁹³ Il s'agit des anticipations qui excèdent le champ temporel du récit premier (Cf., Genette, *op. cit.*, p. 106-107). La dernière scène non proleptique dans « Bajo las jubeas en flor » est le retour dans le vaisseau spatial du capitaine mais le récit mentionne à plusieurs reprises un temps ultérieur à la vie dans la prison. Cela est particulièrement visible lorsque le capitaine affirme qu'il ne saisira que bien plus tard la valeur des paraboles ou, par exemple, dans la scène où le vieux Maestro lui fait cadeau d'un exemplaire du *Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias* : « Guárdelo, egregio señor extranjero, léalo y medite sobre él; yo sé que le servirá de consuelo, ilustración y báculo » (1973 : 25).

quatre autres récits racontés par le vénérable Maestro ? Nous proposons ainsi de poursuivre notre analyse de « Bajo las jubeas en flor » en portant l'accent sur ces paraboles et en approfondissant le fonctionnement des mécanismes parodiques et métanarratifs qui remettent en question l'autorité d'un discours univoque symbolisée par la personne du Maestro.

2.2.4. Discours patriarcal et métadiscours féministe : une clef d'interprétation pour les paraboles de « Bajo las jubeas en flor »

Nous avons pour l'instant constaté une absence de lien entre la diégèse et les récits racontés par le Maestro, ce qui a pu être perçu comme un « défaut d'écriture ». En nous fondant sur l'article de Cano, nous étudierons cette « absence de causalité narrative » comme un phénomène parodique. Afin de mieux comprendre ces paraboles, nous tenterons ensuite de comprendre pourquoi elles sont le seul espace textuel où les personnages féminins font leur apparition. Enfin, nous examinerons comment ce phénomène de présence unique nous invite à adopter une nouvelle perspective qui permet de réinterpréter les paraboles.

Ce travail d'interprétation a en partie été réalisé par Cano dans son article, où il souligne que l'absence de causalité narrative entre les différentes parties du texte fonctionne de façon parodique. Cano observe l'inversion d'un principe exprimé par Borges dans son fameux essai « El arte narrativo y la magia », l'idée d'un tout significatif. Cano précise que Borges a lui-même parodié cette règle des « pormenores que importan » en jouant sur le fait que la personne-lectrice s'attend à découvrir des liens de causalité entre certains éléments significatifs qu'elle arrive à repérer⁹⁴. L'« imminence d'une révélation qui ne se produit pas » décrite par Cano semble ainsi correspondre à l'effet parodique produit par la présence des paraboles dans « Bajo las jubeas en flor » et qui conduisent à la déstabilisation des horizons d'attente de la personne qui lit⁹⁵.

Cano rappelle que ce mécanisme parodique ne fonctionne pas de manière isolée puisqu'il affecte également d'autres éléments hypertextuels renvoyant à l'écriture

⁹⁴ Cano remarque que Borges a utilisé ce procédé dans des textes comme « El jardín de los senderos que se bifurcan » ou « El libro de arena » : « [La parodia] efectuada por el mismo escritor en relatos como “El libro de arena” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. La “inminencia de una revelación, que no se produce” (« La muralla y los libros », *Prosa*, II, p. 133) con la cual Borges bellamente identifica el hecho estético describe a la perfección la función de las parábolas en la narración de Gorodischer » (Cano, *op. cit.*, p. 457).

⁹⁵ Soulignons tout de même que l'utilisation d'un récit intradiégétique acquiert une signification particulière dans le contexte argentin mais qu'elle est couramment utilisée en littérature. Genette, se fondant sur l'analyse de Proust, définit ainsi le récit intradiégétique en affirmant que la continuité n'est pas nécessaire entre celui-ci et le récit premier : le récit intradiégétique peut également agir par un effet de contraste ou d'analogie. Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 2007.

borgésienne : signification cachée des chiffres, réflexion sur les mathématiques, architecture labyrinthique de l'établissement pénitentiaire, syntaxe et vocabulaire borgésiens, « classifications des objets en catégories sans ordre logique apparent »⁹⁶, etc. Selon Cano, la figure même de l'écrivain argentin apparaît de façon parodiée dans le texte à travers le personnage du Maestro ; il est en effet possible d'observer dans ce dernier une ressemblance avec l'écrivain qui était lui-même considéré comme le Maestro des lettres argentines :

Podemos ir aún más lejos y atrevernos a afirmar que la imagen del anciano Maestro, el “viejo viejísimo” que tanto exaspera al narrador de “Jubeas” con su autoritarismo, su preocupación por el lenguaje y sus textos incomprensibles (incluyendo el manuscrito del *Ordenamiento De Lo Que Es*), es una representación del famoso escritor, y que su autoridad sobre los reclusos constituye una representación de la poderosa influencia borgiana en las letras regionales; desde esta perspectiva se explicaría, además, el empleo de la imagería religiosa con la figura del despótico Maestro, sus discípulos sumisos (“diez o doce hombres” en cada grupo), y la parodia del discurso pedagógico característico del Nuevo Testamento.⁹⁷

Cano souligne que le groupe de disciples voue une admiration quasi-religieuse envers le Maestro, acceptant de façon inconditionnelle ses paraboles absurdes. Compte tenu de cette analyse, le coup de poing en pleine figure que lui assène le capitaine contient une tension libératrice qui acquiert un sens fortement humoristique : « le encajé la trompada que había estado deseando darle desde aquella noche » (1973 : 27). Au-delà de la ressemblance avec le contexte argentin, nous pouvons aussi constater que la situation d'énonciation ici représentée fonctionne également de façon plus simple, soulignant le pouvoir d'un discours qui peut faire accepter les raisonnements même les plus absurdes, du moment qu'il est prononcé depuis une position d'autorité.

Afin de poursuivre notre analyse des paraboles, il s'agit de prendre en compte le cadre générique au sein duquel elles sont énoncées. Cano remarque ainsi que la parodie du canon littéraire se produit depuis une forme générique mineure, la SF ; au sein de cette forme générique, les personnages féminins jouent un rôle tout à fait insignifiant, comme nous pouvons le constater dans de très nombreuses œuvres écrites par des hommes et adressées à

⁹⁶ « A la tercera categoría [pertenecen] los alimentos, los animales cubiertos de pelos y escamas, la palabra, los sacrificios, las armas, los espejos, los metales negros, las cuerdas, los vegetales de sombra y las llaves » (1973 : 26, cité par Cano, *op. cit.*, p. 457). Nous renvoyons à Cano pour l'analyse de la parodie de cette liste d'éléments.

⁹⁷ Cano, *op. cit.*, p. 457. Nous pourrions également penser que chaque groupe de prisonniers représente une école littéraire... La dimension internationale donnée par la présence de Percy Shelley et par le fait que le capitaine est perçu comme un étranger nous incite également à penser que le capitaine représente la littérature argentine au sein d'une arène opposant plusieurs littératures nationales.

un public masculin⁹⁸. Rappelons ainsi que, confrontées à des préjugés sexistes, plusieurs écrivaines décident de mettre en scène des personnages féminins dans des rôles protagonistes – des rôles masculins –, ce qui n'est manifestement pas le cas dans les textes de *Bajo las jubeas en flor*. Cano affirme ainsi :

En lugar de una negación absoluta de los principios de la CF androcéntrica, los cuentos que conforman el volumen presentan una curiosa inversión de las constantes que Kathleen Cioffi ha identificado como rasgos característicos de la primera corriente de CF feminista, a saber: profundidad psicológica de los personajes femeninos, atribución de roles sociales no estereotípicos, inversión de los roles de poder y de la sexualidad estándar y, en algunos casos extremos, exclusión absoluta de los hombres en el universo narrativo. En su lugar, los cuentos de *Jubeas* resaltan por la carencia de mujeres, por la unidimensionalidad de las mismas en las pocas instancias en las que se presentan y por la confirmación de los estereotipos genéricos.⁹⁹

Ainsi, plutôt que d'effectuer un renversement de l'assignation des rôles, les textes de Gorodischer exacerbent les tensions existantes en faisant disparaître, presque entièrement, les personnages féminins¹⁰⁰. Cano commente de la façon suivante leur apparente disparition au sein de *Bajo las jubeas en flor* : « La casi total ausencia de mujeres en las narraciones del volumen, y su representación estereotípica en los relatos interpolados en “Jubeas” efectúa una parodia de la tradición de CF escrita por hombres y orientada a un consumidor masculino »¹⁰¹. Cano souligne ainsi que les femmes sont représentées de façon caricaturale au sein des

⁹⁸ Cano, *ibid.*, p. 459. Cano cite à cet égard une remarque de Le Guin qui met en valeur la prise de conscience des écrivaines féministes par rapport aux stéréotypes affectant les personnages féminins : « Le mouvement des femmes a rendu la plupart d'entre nous conscientes du fait que la SF a, soit totalement ignoré les femmes, soit les a représentées comme des poupées gémissantes qui à tout moment couraient le risque de se faire violer par des monstres – ou par des vieux scientifiques asexués par l'hypertrophie de leur organes intellectuels – ou, au mieux, des petites épouses obéissantes ou encore les maîtresses de héros accomplis. » [The women's movement has made most of us conscious of the fact that SF has either totally ignored women, or presented them as squeaking dolls subject to instant rape by monsters – or old-maid scientists desexed by hypertrophy of the intellectual organs – or, at best, loyal little wives or mistresses of accomplished heroes] » (Ursula K. Le Guin, « American SF and the other », *The language of the night : essays on fantasy and science fiction*, New York, Putnam Sons, 1979, p. 97, je traduis). Paru précédemment dans : Ursula K. Le Guin, « American SF and the Other », *Science Fiction Studies*, vol. 2, n° 3, Novembre 1975, p. 209.

⁹⁹ Cano, *op. cit.*, p. 459. (Cano fait référence à : Kathleen Cioffi, « Types of Feminist Fantasy and Science Fiction », in Jane Branham Weedman (éd.), *Women Worldwalkers: New Dimensions of Science Fiction and Fantasy*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1985, p. 85-93). Remarquons toutefois que, comme nous l'avons souligné ci-dessus, certains personnages féminins font exception à cette règle, comme celui de la Salamandra.

¹⁰⁰ Remarquons toutefois que, comme nous l'avons souligné ci-dessus, certains personnages féminins font exception à cette règle, comme celui de la Salamandra. La présence des femmes est d'ailleurs tout d'abord ressentie de manière poétique dans le nom de la prison, Dulce Recuerdo de las Jubeas en Flor, et à travers les souvenirs des hommes qui n'arrivent presque plus à s'imaginer à quoi ressemblaient leurs compagnes.

¹⁰¹ Cano, *op. cit.*, p. 459.

paraboles racontées par le Vieux Maestro, ce qui a également attiré l'attention de Beatriz Urraca :

La plupart de ces paraboles incluent des personnages femmes : une épouse méchante, une épouse obéissante, une épouse malade, le souhait d'un homme d'avoir le pouvoir de choisir sa propre épouse – mais ces personnages femmes demeurent des fictions au sein d'une autre fiction, l'expression dématérialisée de l'imagination et du désir masculin. L'absence de femmes ne signifie pas pour autant l'absence de mécanismes de domination sexuelle [le Maestro décide tous les soirs qui est possédé par qui] ; celle-ci est précisément mise à jour car les victimes sont des hommes.¹⁰²

Ce dernier commentaire souligne un processus significatif relié à l'absence des femmes ; il est d'autant plus intéressant si nous considérons la réaction finale du capitaine qui, menacé d'être manipulé et violé par les hommes, décide de prendre son destin en main. Toutefois, en ce qui nous concerne ici, remarquons qu'Urraca insiste sur le fait que les femmes représentées sont « des fictions au sein d'une autre fiction », créée par des hommes. À un niveau métaphorique, cela renvoie à un mécanisme de la domination patriarcale décrit maintes fois par les théoriciennes féministes : la construction de rôles et de catégories où ils vont placer les femmes en situation de subordination¹⁰³. Aussi, les femmes occupent-elles au sein de ces paraboles des rôles passifs et secondaires que le Maestro leur assigne de manière tout à fait arbitraire. S'appuyant sur Urraca, Cano remarque le même phénomène en soulignant que ce sont les hommes qui occupent toujours le rôle actif dans les paraboles :

Las mujeres mencionadas en los breves relatos se revisten de un carácter dependiente y/o constituyen paradigmas de conductas censurables: una bella y malvada mujer que hace insoportable la vida de su creador; una esposa poco precavida que se ve obligada a improvisar en la cocina para satisfacer a su marido; una mujer enferma que, literal y figuradamente, constituye una carga para su esposo; una joven sentenciada al escarnio público por aceptar los requerimientos amorosos de su primo. En contraste, los hombres hacen gala de algún talento creativo (artistas, inventores, generadores de ideas) o exhiben un alto grado de dinamismo (trabajadores, rebeldes). De una forma complementaria con la dependencia y la pasividad con que se representan las mujeres.¹⁰⁴

¹⁰² « Several of these parables include female characters: an evil wife, an assiduous wife, a sick wife, a man's wish to chose his own wife – but these remain a fiction within a fiction, the disembodied expressions of male imagination and desire. The absence of women does not imply an absence of patterns of sexual domination, and these are brought to the forefront of our consciousness precisely because the victims are men. » (Urraca, *op. cit.*, je traduis).

¹⁰³ Nous développerons notamment cette réflexion sur les catégories dans l'introduction du deuxième volet de notre étude (Voir : *infra*, p. 238-243).

¹⁰⁴ Cano, *op. cit.*, p. 459.

Cano étudie ce phénomène depuis une perspective féministe, signalant le fait que Gorodischer exacerbe de façon parodique les rôles stéréotypiques assignés aux femmes dans les fictions jusqu'alors canoniques de la SF :

En “Jubeas” no se le niega simplemente un lugar a la mujer, sino que se la retoma en el papel que le ha sido asignado en la literatura previa del género (dependencia y estereotipo) y se la sitúa al interior de las parábolas, en una clara señalización de su fabricación como imaginario masculino. Si a esto le sumamos el hecho de que las parábolas mismas han sido despojadas de capacidad significativa para una lectura que trate de atenerse a las prioridades de la causalidad narrativa, el carácter paródico resulta indiscutible.¹⁰⁵

Aussi, la mise en abyme de la fabrication des personnages féminins instaure-t-elle une distanciation qui met en relief l'artificialité des « attributs féminins », entièrement pensés et créés par des hommes (ici, le Vieux Maestro). L'absence de « causalité narrative » qui accompagne leur énonciation engendre d'ailleurs une sensation qui nous invite à rejeter l'absurde de cette fabrication.

La transgression des frontières entre fiction et réalité a amplement été investie par les œuvres canoniques du Río de La Plata et, ici, elle attire notre attention sur l'arbitraire des constructions culturelles ; plus spécifiquement, le caractère arbitraire de la bi-catégorisation des individus. Les textes de *Bajo las jubeas en flor* nous permettent ainsi d'envisager ainsi la construction d'une perspective constructiviste féministe autour du *topos* du monde considéré comme fiction – d'ailleurs profondément ancré dans la tradition hispanique (du *Quichotte* à Borges et de la *La vida es sueño* de Calderón de la Barca au théâtre surréaliste de Lorca).

Toutefois, il convient de revenir sur l'absence de causalité narrative qui est valorisée par Luis Cano. En effet, les récits de Gorodischer, même s'ils peuvent paraître à première vue décousus, se prêtent à une relecture réalisée à partir d'un décryptage anamorphotique : les éléments qui semblaient *a priori* incongrus prennent sens à partir de l'adoption d'une perspective différente. La première parabole est en ce sens exemplaire et le fait qu'elle soit en première position souligne son importance.

Cette parabole raconte l'histoire d'un artisan qui taille des statuettes de femmes dans du bois mais qui se retrouve un jour ruiné car la marchandise qu'il fabrique ne se vend plus. Las, il décide d'implorer les dieux qui prennent alors pitié de lui et interviennent en produisant un miracle : ils insufflent la vie dans les statuettes. Les gens accourent alors de partout pour voir le prodige des statuettes devenues humaines, donnant l'occasion au tailleur

¹⁰⁵ Cano, *ibid.*, p. 460.

de redevenir riche et puissant. Les dieux vont l'aider à nouveau pour se débarrasser de certaines statuettes devenues monstrueuses et, finalement, il prendra comme épouse une de ses créations. Il convient de prendre du recul et de constater l'effet vertigineux créé par la mise en abyme : l'artificialité des femmes dans « Bajo las jubeas en flor » – elles sont des fictions construites par les récits du Vieux Maître – est reproduite au sein de la métadiégèse par l'artificialité des femmes-statuettes.

Au demeurant, cette parabole peut être considérée comme une réécriture parodique du mythe de Pygmalion, une fable pouvant être reliée à de nombreuses problématiques féministes. Il est ainsi opportun de signaler que l'analyse de Simone de Beauvoir converge de façon remarquable avec les phénomènes décrits dans le récit : « les hommes assignent des rôles aux femmes, créent une image rêvée de la femme et les convertissent en coquilles vides. Elles ne sont plus que le pâle reflet des hommes avant de disparaître totalement »¹⁰⁶. À force d'être reléguées à des rôles qui leur sont imposés, les femmes finissent par perdre leur substance au sein d'un monde qui, comme la statue de Pygmalion, est façonné par les rêves masculins. Nous pouvons donc affirmer que cette parabole fonctionne de façon parallèle à la tension qui, dans le texte, conduit à la disparition des femmes. Sa présence au sein du récit n'est pas donc pas uniquement le fruit du hasard ou de la volonté de parodier l'esthétique des détails prophétisants (« pormenores que profetizan ») : elle indique la présence d'une perspective féministe qu'il convient de prendre en compte.

L'existence de ce lien significatif nous pousse alors à formuler une nouvelle question : ne conviendrait-il pas également de nuancer l'affirmation de Cano selon laquelle il n'y a pas de rapport direct entre les paraboles et le récit premier ? La parabole que nous venons de décrire ne peut-elle pas également être interprétée comme une préfiguration de la relation entre le capitaine et son jeune protégé, Sadropercy ? En effet, nous pouvons considérer que l'allusion au mythe de Pygmalion renvoie au mécanisme de création du désir chez le capitaine, qui projette ses fantasmes sur le jeune éphèbe et le convertit en femme. Ce dernier devient ainsi le support matériel du désir du capitaine qui oublie le caractère monstrueux de sa relation. Nous constatons ainsi que la relation entre les deux amants peut constituer le rapport métanarratif manquant entre les récits du Maestro et la diégèse principale. D'ailleurs, dans la dernière parabole racontée par le Maestro, Percy est clairement identifié comme la femme du capitaine (il s'agit de la seule parabole ce que ce dernier comprend sans aucune hésitation).

¹⁰⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 2010 (1949), p. 354.

Afin de vérifier notre interprétation, il convient d'étudier les deux paraboles suivantes. La deuxième présente une femme dynamique qui, confrontée à une situation sans solution apparente (elle n'a plus d'huile pour cuisiner), décide de se prendre en main et de fabriquer elle-même ce dont elle a besoin. Si cette prise d'initiative n'était pas dirigée dans le seul objectif de satisfaire son mari, ce personnage échapperait aux stéréotypes féminins. Néanmoins, c'est bien dans cet objectif qu'elle apprend à fabriquer elle-même son huile ; certes, son plat est devenu encore plus délicieux que d'habitude mais son rapport de dépendance s'est aussi accentué¹⁰⁷. Le même principe détermine l'action principale puisque les prisonniers sont également confrontés à un problème insolvable : ils n'ont pas de médecin à leur disposition et peuvent uniquement compter sur eux-mêmes. À ce moment, le capitaine propose d'enlever avec une tenaille rudimentaire une dent cariée qui avait défiguré le visage du beau Percy et qui menaçait de le tuer. Après cet événement, Percy devient « la femme » soumise du capitaine puisque, reconnaissant/e, il/elle s'occupera de satisfaire l'ensemble de ses besoins corporels : nourriture, sexe, hygiène, etc.

La deuxième parabole renvoie ainsi également à la trame du récit premier. Quant à la troisième parabole, elle a probablement un sens plus diffus puisqu'elle raconte l'histoire du premier homme qui inventa le transport et l'effet révolutionnaire que produit cette invention sur la vie du reste de l'humanité. Cette parabole exacerbe à nouveau la situation de subordination de la femme car elles sont réduites au statut d'objet possédé par les hommes : « Antiguamente los hombres eran muy desdichados pues perdían sus posesiones cada vez que se trasladaban de lugar. Llevaban sólo su mujer y sus hijos [sic] » (1973 : 22). Le moment crucial de l'histoire intensifie encore plus cette chosification des femmes : c'est en soulevant par hasard son épouse malade qui est clouée au lit que le premier homme se rend compte qu'il est possible de transporter des marchandises. Le résultat acquiert une forte dimension humoristique si l'on prend en compte la parodie du discours masculiniste :

La mujer estaba enferma, no podía caminar, y el hombre se lamentaba llorando al pensar que debía abandonarla. Se acercó al lecho en el que ella yacía y la abrazó con tal fuerza que la levantó. Sorprendido, dio unos pasos con la mujer entre sus brazos, y dio otros pasos, y salió caminando de su casa cargando a la mujer, y emprendió el camino. De todas partes salían las gentes a verlo pasar,

¹⁰⁷ Remarquons que l'épouse utilise pour fabriquer ses tartes la mystérieuse plante nommée *zyminia*. Il s'agit en fait d'un ferment chimique utilisé en cuisine et qui, selon la publicité, donne des résultats spectaculaires. Le produit de consommation est ici transformé par Gorodischer en plante extraterrestre, marquant l'imbrication entre les univers diégétiques et extradiégétiques et parodiant le rôle de la bonne ménagère et le caractère magique qui lui est attribué par la publicité. La plante *zyminia* et la réflexion sur le rôle de la cuisine réapparaissent dans d'autres livres comme dans *Trafalgar* (In « Strelitzias, langestremias e hisophilas », édition de 2006) ou *Locas por la cocina* (Buenos Aires, Biblos, 1997, p. 208).

y de pronto todos comprendieron que era posible llevar de un lugar a otro cuantas cosas se pudieran cargar. Y entonces se vio a multitudes que iban de un lugar a otro cargando muebles, enseres, colgaduras, textos, joyas y adornos. (1973 : 22)

Cette histoire est d'autant plus humoristique qu'elle construit l'image d'un héros acclamé par la foule ; ce processus de mythification contraste avec le fait que la femme est placée dans la même catégorie que les meubles, les livres ou autres objets de décoration (le processus de transformation d'un homme en héros s'accompagne-t-il nécessairement de la subordination de sa compagne ?). En ce qui nous concerne, remarquons que la figure du héros-inventeur fait écho aux actes du capitaine dans le récit premier : celui-ci a été acclamé par l'ensemble des prisonniers pour avoir réussi à soigner la dent infectée de Percy. Cette découverte de l'odontologie introduit une transformation majeure dans la vie de la prison et, peu de temps après, les talents de dentiste du capitaine seront de nouveau sollicités par un autre patient pour une dent cariée, opération qui débouchera sur une nouvelle ovation collective.

Nous pouvons observer que l'épouse de l'inventeur correspond au personnage de Percy : tout comme elle, il était malade et le capitaine l'a sauvé. La réification de la femme dans la parabole fait en outre écho à la situation dans laquelle il se trouve puisqu'il doit satisfaire les besoins de tous ses camarades et, surtout, ceux de son protecteur. Enfin, cette parabole sur l'impossibilité de transporter des choses annonce également la fin de la relation des deux hommes puisque le capitaine ne pourra pas emmener Percy avec lui dans son vaisseau. Longtemps après, le capitaine se doutera lui-même qu'il y avait un sens caché derrière cette parabole : « me pareció una tontería, aunque de cuando en cuando la recuerdo y vuelvo a preguntarme si no habría algo importante detrás de eso » (1973 : 22-23)¹⁰⁸. Ainsi, comme semble le deviner le capitaine, la parabole présente un lien indirect avec sa situation et son rapport à Sadropercy.

Le contenu métadiégétique entretient ainsi des liens logiques importants avec la diégèse, un phénomène souligné par le fait que, progressivement, le capitaine soit de plus en plus apte à décrypter le sens caché des paraboles. En effet, les deux premières lui semblent tout à fait absurdes, il hésite pour la troisième et comprend même le sens de la quatrième bien qu'il ne saisisse pas le rapport avec l'action¹⁰⁹ ; la dernière lui semble pourtant tout à fait

¹⁰⁸ Remarquons que, dans le récit que nous allons étudier par la suite (« Los embriones del violeta »), la même limitation pèse sur ses protagonistes, puisqu'ils ne peuvent pas emporter avec eux leurs possessions.

¹⁰⁹ « Clarísimo, me dije [...] pero no veía yo que había allí de tan importante como para suscitar la veneración de todos » (1973 : 25). Evoquons brièvement la quatrième parabole qui, elle, raconte l'histoire d'un agriculteur et

évidente : le capitaine la comprend immédiatement car elle fait explicitement allusion à son histoire d'amour avec le jeune Percy et au fait qu'il ait osé défier l'autorité du Maestro.

Ainsi, les paraboles fonctionnent comme un tout significatif car elles mettent en valeur la subordination d'un groupe social par un autre. Elles fonctionnent comme une métaphore des rapports de pouvoir dans la prison et, en particulier, ceux qui régissent les rapports entre Maestro et disciples ou entre le capitaine et le jeune éphèbe qui est à ses ordres. De façon indirecte, ces paraboles constituent à un niveau métanarratif un reflet critique de la relation affectueuse entre le Capitaine et Sadropercy.

Au-delà de la recherche ludique d'un sens caché dans les paraboles, l'insistance des paraboles sur les rapports de pouvoir sert donc à mettre en valeur la nécessité d'une réflexion critique sur le monde qui nous entoure et, en particulier, sur les conditions de sa transformation. D'ailleurs, c'est bien le sens du seul problème mathématique qui intéresse le protagoniste du récit (et qui est stratégiquement introduit entre parenthèses dans son désir d'échapper à sa condition de prisonnier) :

En el patio, mientras se hablaba de números (he aquí una buena pregunta que oí esa mañana: ¿Se puede, con otros números construir otro universo, o bien cambiar el universo cambiando los números?) pensé otra vez en cómo salir de allí. (1973 : 24)

En remplaçant les chiffres par les mots, cette aporie devient alors une interrogation sur les possibilités du langage : faut-il inventer de nouveaux mots pour construire un autre univers ou faut-il plutôt s'attacher notre univers pour transformer les mots ? En transposant le problème à des problématiques de genre et de rôles sexuels, faut-il inventer de nouvelles catégories ou modifier celles qui existent déjà ?¹¹⁰

de son animal de trait qui est malade (« el multicornio »). « Al buen segador, nunca se le olvida la hoz », semble nous rappeler cette parabole, qui est la plus difficile à relier à la diégèse. Nous retrouvons toutefois certaines constantes : la présence d'une personne malade, l'importance de l'outil et de la technologie dans la résolution des problèmes (les problèmes dentaires des prisonniers, en l'occurrence) ainsi que le rapport de maître-serviteur qui se retrouve dans l'ensemble des paraboles.

¹¹⁰ Signalons que cette réflexion est exprimée au même moment par Ursula Le Guin dans un texte expliquant la genèse de son œuvre fondamentale *La main gauche de la nuit* : « Is gender necessary ? » (Initialement publié en 1976 et repris dans son recueil d'essais : Ursula K. Le Guin, *The language of the night : essays on fantasy and science fiction*, London, Women's Press, 1979, p. 161-169). Signalons que la réflexion sur les catégories de genre semble susciter une préoccupation particulière au sein de la littérature SF argentine puisque cet essai de Le Guin fut traduit et publié à deux reprises dans des magazines SF au début des années 80 : « ¿Es necesario el género sexual? », *Nueva Dimensión*, n° 124, trad. Elías Sarhan, Mai 1980, p. 145-151 ; « Dualismo y sexualidad », *Minotauro*, n° 8, trad. Carlos Gardini, p. 29-36. Cette préoccupation mériterait un travail plus approfondi que nous ne pouvons effectuer ici mais qui est suggéré par le fait que ce texte ait visiblement intéressé les lecteurs et lectrices argentines.

Ces questions s'avèrent sans réponse dans le récit puisque la prison demeure un lieu où les rapports de pouvoir sont perpétués, même en l'absence des femmes. Compte tenu d'une des problématiques principales du texte, l'homosexualité, il s'agirait plutôt d'engager une réflexion plus radicale sur l'hermétisme des catégories et la division rigide des tâches conduisant à une hiérarchisation des rôles sociaux. En termes de réflexion féministe, cela ne veut pas signifier que les femmes doivent prendre la place des hommes ou, au contraire, que les rôles féminins doivent devenir dominants, mais c'est bien le rapport de domination entre un groupe et un autre qui est en cause : le fait que des individus de sexe masculin soient en position dominée n'arrange pas la situation¹¹¹. Il semblerait en effet que Sadropercy devient une femme – dans l'acte sexuel mais aussi en sa qualité de serviteur – à partir du moment où on lui assigne des tâches subordonnées. Le fait qu'il se plie à la domination sexuelle avec plaisir met d'ailleurs en relief le fait qu'il a parfaitement intégré son rôle et les mécanismes de domination symbolique. Le fait qu'un individu se laisse posséder avec abnégation indigne profondément le capitaine mais n'est-ce pas un rapport considérablement répandu dans nos propres sociétés ?

L'analyse des paraboles a donc montré qu'il existe un réseau de sens qui établit des liens entre chacune d'entre elles et qui renvoie aux problématiques relevant des rapports de genre et de domination. Nous constatons ainsi que l'opposition dominant(e) – dominé(e) constitue une polarité structurante tant dans le récit premier que dans les paraboles. En effet, cette dialectique se trouve au cœur même de la trame narrative, comme l'on peut parfaitement l'observer dans les sentiments qu'elle engendre chez les personnages. Ainsi, la trame narrative se fonde sur l'oscillation entre amour et rejet que le capitaine éprouve à l'égard de Percy mais aussi sur la variation entre admiration et mépris qui lui sont inspirés par la figure du Maestro¹¹². Les sentiments contrastés qui naissent de la situation de dépendance entre maître et esclave rappellent d'ailleurs les paradoxes de ce rapport tels qu'ils sont décrits par Hegel. Si nous prenons en compte que ce rapport a aussi été utilisé par Simone de Beauvoir pour signifier l'asservissement des femmes, nous pouvons d'ailleurs mieux saisir d'autres phénomènes que nous avons évoqués plus haut comme la transformation de la femme en un

¹¹¹ La parabole que nous venons de citer sur le rôle des numéros peut d'ailleurs être interprétée par rapport au système de classification qui les sous-tend : il ne s'agit pas de faire descendre l'élément qui est au numéro 1 et de le remplacer par le numéro 2 mais de supprimer le rapport hiérarchique entre les éléments.

¹¹² Dans les récits métadiégétiques, ces sentiments sont les suivants : l'adoration narcissique du sculpteur pour ses propres statuettes (première parabole), la femme vive d'esprit et autonome mais qui cuisine uniquement pour satisfaire son mari (deuxième parabole), le mari qui aime sa femme malade mais qu'il considère comme une chose (troisième parabole), l'agriculteur et le « multicornio » qu'il aime mais qu'il est obligé de tuer (quatrième parabole), etc.

objet passif ou, plus globalement, les formes d'intériorisation de la domination que nous avons constatées plus haut¹¹³.

De multiples nuances concernant les rapports entre dominé-es et dominant-es s'illustrent ainsi dans « Bajo las jubeas en flor ». Il nous semble d'ailleurs que la complexité et l'ambiguïté de ces rapports se reflète dans la relation ambivalente que le récit premier entretient avec les narrations du vieux Maestro. Avec l'inclusion de ces paraboles, Angélica Gorodischer réussit d'ailleurs sur le plan littéraire un véritable tour de force narratif : l'impression à premier abord confuse procurée par le texte peut être réinterprétée de deux façons qui sont, certes, antinomiques mais qui coexistent sans s'annuler. En effet, les paraboles interagissent de façon si subtile avec le reste de l'histoire que, malgré les rapports cohérents que nous avons mis en évidence, nous pouvons encore ressentir la remise en question de la règle bourgeoise des « pormenores que profetizan ». En ce sens, la parodie de la figure du Maestro contribue à rendre l'hypotexte bourgeois fortement palpable dans le récit, renforçant ainsi l'aspect ludique et humoristique du texte.

Avant de terminer, il convient enfin de mettre en relief le parcours d'apprentissage du capitaine en particulier en ce qui concerne ses idées préconçues de l'homosexualité : tout d'abord horrifié face à un acte monstrueux qu'il considère comme répugnant, sa répulsion initiale va progressivement se transformer en acceptation de son désir, même si celui-ci n'est jamais assumé jusqu'au bout.¹¹⁴ Cette dimension d'apprentissage, que nous retrouverons plus loin notamment à propos de *Trafalgar*, possède d'ailleurs une valeur particulière si l'on considère que, à l'époque d'écriture, la majorité des lecteurs SF de Gorodischer sont des hommes. Comme le capitaine, ceux-ci ont pu constater d'elle-même la cruauté et l'impasse du monde des hommes, clos et hermétique, de la prison de « Bajo las jubeas en flor ». Une perspective critique nécessaire dont nous retrouverons l'importance dans notre dernière analyse de *Bajo las jubeas en flor*, qui portera sur le récit « Los embriones del violeta ».

¹¹³ C'est ainsi que l'on peut interpréter le fait que les prisonniers acceptent avec plaisir de se faire posséder ou que la femme de la troisième parabole accepte joyeusement de mettre toute son énergie au service de son mari alors que, au même moment qu'elle fait preuve d'indépendance d'esprit. Sur l'intériorisation de la domination par les dominées, voir : Mathieu Nicole-Claude et Nicole Echard (éds.), *L'Arraînement des femmes : essais en anthropologie des sexes*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1985.

¹¹⁴ Toutefois, rappelons que rien ne nous indique sa position finale. En effet, il est expulsé « contre sa volonté » de l'établissement pénitentiaire et la narration autodiégétique ne nous laisse pas deviner ses derniers sentiments à l'égard de Percy ; la dernière phrase du récit, qui est empreinte d'une certaine mélancolie, demeure d'ailleurs ambiguë sur le sujet : « Adiós, volví a decir, y me puse a leer el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias con la cierta atención, para distraerme en mi solitario viaje de vuelta » (1973 : 30).

« Je découvrais dans l'angoisse des possibilités effroyables, un univers monstrueux qui n'était que l'envers de ma toute-puissance »

Jean-Paul Sartre

2.2.5. Quand tous nos désirs s'exaucent et débouchent sur une impasse : utopie et dystopie dans « Los embriones del violeta »

« Los embriones del violeta » est un des textes les plus lus et les plus commentés d'Angélica Gorodischer. D'ailleurs, dans l'anthologie *Los universos vislumbrados*, Jorge A. Sánchez n'hésite pas à le considérer comme « le meilleur récit » SF en Argentine, au même titre que « La trama celeste » de Adolfo Bioy Casares¹¹⁵. Il souligne sa valeur internationale en le rapprochant de *Solaris* de Stanislaw Lem et, au niveau du style de la prose, de Ursula Le Guin et de Nathalie Henneberg. Sánchez le qualifie en outre de « mystérieux et peu révélateur », trahissant une certaine hésitation par rapport au sens du récit. Gandolfo, qui se situe également dans le même registre de commentaires élogieux, se focalise quant à lui sur le pouvoir extraordinaire de ces mystérieux objets nommés dans le titre :

Los embriones del violeta, que describe lujuriosamente los efectos provocados por unos probables *pedazos de Dios* con los que se puede lograr lo que cada uno desea, y por lo tanto la perdición en una libertad sin límites que equivale a la esclavitud, es sin duda uno de los relatos maestros de la ciencia-ficción escrita en nuestro país.¹¹⁶

Les « embrions de violette » sont donc des marques violettes qui permettent d'exaucer les vœux les plus fous qu'une expédition provenant de la Terre va découvrir sur une planète mystérieuse. En outre, il convient d'insister sur la tension que décrit Gandolfo entre liberté et esclavage et que nous venons d'ailleurs d'évoquer à propos de « Bajo las jubeas flor »¹¹⁷. Celle-ci constitue un trait saillant de l'œuvre de Gorodischer qui se retrouve de façon remarquable dans ce texte. Nous analyserons cette tension sous la forme d'une opposition entre utopie et dystopie en considérant qu'elles le résultat de la confrontation entre plusieurs

¹¹⁵ Jorge A. Sánchez (éd.), *Los universos vislumbrados...*, op. cit., p. 149. Il s'agit d'un bref commentaire de l'éditeur de cette superbe anthologie qui privilégie l'aspect utopique de la SF.

¹¹⁶ Gandolfo, « Prólogo », *Los universos vislumbrados...*, op. cit., p. 45.

¹¹⁷ Rappelons que l'exploration des rapports de domination constitue le fondement de « Bajo las jubeas en flor », notamment en ce qui concerne les sentiments paradoxaux que peut développer le maître à l'égard de l'esclave et réciproquement. Cette

perspectives antagonistes : ce qui est parfait pour un individu ne l'est pas forcément pour les autres. Nous verrons ainsi comment le don le plus positif peut donner lieu au pire cauchemard selon la personne qui le détient.

Remarquons tout d'abord que le récit constitue une réécriture des contes merveilleux où des souhaits sont concédés mais où il existe toujours une contrepartie mais qu'il se construit également sur un modèle typique de la littérature SF : il s'agit du voyage d'une expédition scientifico-militaire qui découvre la vie et qui analyse la vie sur une autre planète ; les étrangetés demandent donc à être perçues comme ayant une base rationnelle.

Concrètement, il décrit les aventures des membres d'une expédition du Corps Spatial terrien, embarquée à bord du vaisseau Niní Paume Uno. Leur mission est d'évaluer la possibilité de coloniser la planète inconnue nommée Salari II mais aussi d'enquêter sur le sort de l'expédition qui les a précédés et qui a disparu sans laisser de traces une dizaine d'années auparavant. Il s'agit ainsi d'un récit de voyage intergalactique, raconté à travers la perspective d'un des membres de la nouvelle expédition : le docteur Leo Sessler, un personnage de plus renvoyant à l'univers académique. Cette focalisation interne se renforce par le fait que Sessler indique à plusieurs reprises qu'il désire écrire ses mémoires, sa voix se substituant même à certaines reprises à la voix extradiégétique hétérodiégétique. Ses souvenirs constituent ainsi la base de l'histoire, même si celle-ci est amplement subvertie par les nombreuses interventions de l'instance narrative première.

Cette interaction entre les formes génériques du récit de voyage et des mémoires établit également un parallèle avec les chroniques de la Découverte et de la Conquête. Urraca souligne que le voyage de la Niní Paume Uno rappelle celui de Christophe Colomb, notamment en raison du fait que les membres de l'expédition ne sont pas sûrs d'être arrivés au bon endroit mais aussi grâce à la ressemblance entre Sessler et le navigateur génois :

[Gorodischer] nous invite clairement à réécrire l'histoire de la colonisation du Nouveau Monde. Comme Colomb, Sessler est obsessionné par sa volonté d'écrire ses rapports et ses mémoires, par la nécessité de rapporter des preuves (tant des objets que des personnes) de l'existence de ces marques violettes.¹¹⁸

¹¹⁸ « While in “Bajo las jubeas en flor” Gorodischer dwells more on the figure of the discoverer, here she focuses on the process of colonization and on the cross-cultural relationship. Thus she rewrites the story of the colonization of the New World in no uncertain terms. Like Columbus, Sessler has an obsession with writing his memoirs and reports, with bringing back evidence, people and products of the violet spots. When the inhabitants of Salari II refuse to return to Earth, they are informed that “cuando lleguen los colonizadores, ustedes estarán ocupando ilegalmente las tierras, y tendrán que volver”. » (Urraca, *op. cit.*, p. 90).

Vélez García souligne également cette dimension parodique de la colonisation dont la remise en question constitue un thème récurrent chez Gorodischer. Il affirme d'ailleurs que cet élément parodique est tributaire de la littérature SF : « al igual que en el primer relato, puede detectarse una sátira del afán conquistador destilado por la CF más clásica, que Gattégno considera deudora del poso ideológico favorecedor de la colonización: “on y retrouve en tout cas l'esprit qui avait servi de point de départ moral à la colonisation” »¹¹⁹.

Ainsi, la nouvelle planète ressemble à un espace utopique tel qu'ont pu le concevoir les premiers explorateurs espagnols : « Estaban en la Tierra en la primera mañana de una nueva edad con dos soles y caballos, bosques de robles y sicómoros, parcelas de tierra cultivada, girasoles y sendas » (1973 : 110). Cependant, cette nouvelle colonisation n'aura pas lieu car le monde découvert va résister avec succès aux Colonisateurs venus de la Terre. En effet, les nouveaux arrivants découvriront, stupéfaits, que la planète est habitée et gouvernée par les cinq membres de l'expédition disparue, qui ont mystérieusement réussi à survivre après le crash de leur vaisseau, Luz Dormida Tres. Sans aucun moyen de communication avec la Terre et coincés sur leur planète déserte, ceux-ci avaient tout d'abord cru que leur destin était scellé. S'étant résigné à mourir, ils découvrirent au dernier moment, et totalement par hasard, les pouvoirs que leur donnaient les traces violettes éparpillées sur toute la surface de la planète (« los embriones del violeta ») : l'accomplissement sans limite de tout désir.

Le récit décrit ainsi les conséquences de ce vœu en nous introduisant dans l'imaginaire des membres de l'expédition Luz Dormida Tres : quel monde idéal les cinq personnages vont-ils donc créer ? À quel type de spectacle merveilleux va-t-on assister ? Quel aspect de la vie humaine sera-t-il privilégié ? Avant de répondre à ces questions, remarquons tout d'abord qu'il n'existe pas de projet collectif, chaque personnage ayant développé une version tout à fait personnelle de l'existence où « tout est possible ». Mais ce problème demeure un détail par rapport à la série de contradictions qui vont structurer les mondes dans lesquels chacun d'entre eux va se réfugier. En effet, comme nous allons le voir, chacun des mondes créés constitue une exacerbation d'un des traits de la personnalité de chaque membre de l'expédition.

Commençons par l'étude des deux premiers personnages, le commandant de la Luz Dormida Tres et son second, le chef-mécanicien, qui sont les seuls membres de l'expédition à

¹¹⁹ Vélez García, *op. cit.*, p. 198. La citation est de : Jean Gattégno, *La Science-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 75.

conserver un semblant de réalisme dans leur utopie personnelle¹²⁰. Le premier, le commandant Tardon, décide ainsi de se construire l'endroit de ses rêves : un immense château médiéval, régulé par les codes du servage et où il va régner en tant que seigneur tout-puissant. Il adopte un nom aristocratique européen, « el señor de Vandetour » qui évoque les pays colonisateurs (Espagne, France, Pays-Bas). Il passe alors son temps entouré de deux magnifiques dogues (Bonifacio de Solomea et Tuk-O-Tuk), se promenant sur la croupe d'un beau pur-sang anglais au milieu de ses champs de blé et de ses plantations de café. Il s'entoure également d'une cour constituée de courtisanes, de serviteurs, de cuisiniers, de nains, de jongleurs et de troubadours qui sont tous extrêmement dociles et obéissants¹²¹.

Quand au chef-mécanicien, Sildor, il adopte le nom de Theophilus et vit dans une grande tour au milieu d'une île. Il passe ses journées à écouter de la musique classique et à faire des expérimentations avec tout genre de machines sophistiquées. Il observe le ciel en tant qu'astronome, invente des véhicules volants et se dédie à la science en général. Son utopie est donc ancré dans l'imaginaire technoscientifique, un cheminement logique puisqu'il était l'expert-mécanicien de l'expédition initiale.

En revanche, le troisième membre de l'expédition, Kesterren, ne construit pas d'utopie à proprement parler mais, comme le décrit le seigneur de Vandetour, décide de vivre dans une ivresse perpétuelle. Habillé d'un costume de velours vert, il passe son temps à boire du whisky, à contempler les deux soleils de Salari II¹²² et à avoir des exaltations mystiques. Il constitue ainsi une parodie de la figure du poète maudit, version beatnik illuminé. Les nouveaux arrivants tenteront d'ailleurs de « sauver » celui qui, à leurs yeux, apparaît comme un vagabond désemparé. Pourtant, Theophilus et le seigneur de Vandetour leur répondront qu'il est parfaitement heureux dans son état, ce qui provoquera leur désapprobation. Ainsi, le personnage de Kesterren questionne la normalité depuis sa position marginale mais sa figure de poète-mendiant est tout de même parodiée à l'extrême par l'instance narrative première¹²³.

¹²⁰ Le commandant spécifie lui-même cette différence : « espere a ver lo que el violeta ha hecho de Kesterren, de Moritz y de Leval, o lo que ellos han hecho de sí mismo con el violeta — dejó la taza sobre la mesa—. Theophilus y yo somos los casos más leves, por lo menos seguimos siendo hombres. » (1968 : 133).

¹²¹ On reconnaît l'ambiance chevaleresque présente dans une nouvelle de *Las pelucas* (1968), « La alfombra verde de hojas », analysée notamment par Desmarais (*Op. cit.*, p. 157-163). Remarquons les anachronismes du texte qui se superposent au reste des procédés anamorphotiques (l'électricité est absente mais le seigneur de Vandetout a l'eau courante ; il est un seigneur médiéval mais ne se prive pas de produire un café délicieux, etc.).

¹²² Le nom de la planète (Salari II) nous rappelle le titre du livre *Solaris* de Stanislaw Lem. Le pouvoir des embryons de violette rappelle en effet le pouvoir de la réalité virtuelle dans le livre de Lem.

¹²³ Remarquons que la figure du poète mendiant ne laisse pas indifférente la nouvelle génération de poètes latino-américains (« Los poetas somos mendigos [...] Peor que mendigos. Nos reducimos a la mendicidad o será que nos reducimos a la mendicidad, o será que sólo yo he tomado en serio este oficio », Enrique Lihn, « El escupitajo en la escudilla », *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1969, p. 73).

Le quatrième membre de l'expédition, Leval, constitue une des figures les plus déjantées de l'œuvre de Gorodischer. Il s'agit d'un personnage possédant deux personnalités opposées et qui s'appelle tantôt Les-van-oos, tantôt Lesvanoos. Sa première personnalité est totalement masochiste : il aime se faire fouetter et torturer pendant des heures et des journées, nu et attaché à une table au fond d'un sous-sol, jusqu'à éjaculer contre les pierres rugueuses. Il redevient alors Les-van-oos, le héros surhumain qui s'engage dans des combats de titans, tuant de gigantesques serpents marins armé d'une simple lance sous les acclamations de la foule. Quand les nouveaux arrivants rendent visite à Leval, ils ont la chance de le trouver dans la peau de Les-Van-oos. Assis sur un immense trône, le « Trône de la Victoire », au milieu d'une festin gigantesque, le héros leur adresse alors un discours méprisant :

—¡Espléndido, espléndido! —aullaba el Héroe—. ¡Traeremos bailarinas, organizaremos torneos! ¡Que sirvan más vino! ¡Escuchen, escuchen! ¡Saluden a los huéspedes, muéstrenles sus habilidades! Vienen de un mundo miserable, no hay héroes allí, ¡no hay más héroes que los que han quedado en las leyendas y en los estados mayores! [Un mundo] donde la gente mira televisión y come sobre manteles de plástico y pone flores artificiales en floreros de cerámica; donde se pagan salarios familiares, seguros de vida, impuestos a las cloacas; donde hay empleados de banco y sargentos de policía y enterradores —las mujeres se reían—. ¡Denles vino! —cada hombre tuvo que aceptar una copa llena hasta los bordes—. ¡Más vino! (1973 : 136-137)

Cette scène carnavalesque remet profondément en question l'héroïsme et les honneurs de la gloire militaire – un processus récurrent dans l'œuvre de Gorodischer. Toutefois, la figure parodique de Les-van-oos/Lesvanoos et ses déclamations grandiloquentes perturbent également les repères existentiels des terriens fraîchement arrivés. La banalité de l'existence dans les sociétés de consommation devient éclatante à un tel point que le docteur Sessler, qui avait fait preuve jusqu'à présent d'un caractère calme, bouillonne de rage : « Lo que quería, más que nada, era golpearlo hasta que cayera inconsciente sobre el piso de mármol. Les-Van-Oos era un déselo, flaco y con mataduras, un megalómano babeante y desnudo. Si él lo golpeaba, lo mataría, y los invitados se le echarían encima y lo destruirían. » (1973 : 137). Ainsi, les mécanismes parodiques dans ce récit déconstruisent l'héroïsme masculin qui repose sur la virilité et, en même temps, dénoncent la superficialité et la lâcheté dans les sociétés contemporaines. Comme nous allons le souligner ci-dessous, les nouveaux arrivants n'ont pas le courage de se remettre en question, de se forcer à la tolérance et leur réaction s'avère particulièrement violente ; avant d'y arriver, évoquons le cas du dernier membre de l'expédition.

Ce dernier personnage, qui s'appelle Moritz, vit quant à lui un autre type de régression, qui est peut-être la plus radicale. Nous le découvrons au tout début du récit, au deuxième paragraphe, sous le nom de Carita Dulce, dans un espace totalement différent de celui de Les-Van-Oos :

Del otro lado del mar, los Matronas mecían a Carita Dulce. Habían transportado con cuidado el huevo al aire libre, fijándose dónde pisaban para no tropezar, para no sacudirlo, y lo habían destapado. La cuna enorme se movía al compás de la canción y el sol amarillo pasaba entre las hojas de los árboles y le lamía los muslos. Se movió, se frotó contra las paredes suaves de la cuna y lloriqueó. Los Matronas cantaron y una de ellos se acercó y le acarició la mejilla. Carita Dulce sonrió y volvió a quedarse dormido. Los Matronas suspiraron y se miraron entre ellos, arrobados. (1973 : 113)

En réalité, l'œuf au sein duquel végète Carita Dulce est un berceau géant qui a la forme d'un utérus (« útero-cuna »). Vandetour commentera plus tard aux nouveaux arrivants que Moritz a choisi de vivre « dentro de su madre », dans un état lymphatique perpétuel. Revenu au stade fœtal, il baigne toute la journée dans du liquide amniotique, dans un silence absolu, perturbé uniquement par les tendres caresses de ses nourrices. Au-delà de son intérêt en tant que parodie psychanalytique, cet extrait annonce une construction anamorphotique d'envergure du texte, puisque ces nourrices sont curieusement rattachées au genre masculin : « Los matronas », « una de ellos », « se miraron entre ellos ». Dans l'ensemble du texte, ces personnages, grammaticalement masculins, ne présenteront que des attributs maternels ou plutôt, parodiquement maternels. Leur rôle est en effet totalement dépourvu d'individualité puisqu'il consiste uniquement à chanter d'une voix très délicate des berceuses à Carita Dulce, à imiter le balbutiement d'autres bébés et à veiller à la parfaite tranquillité du nourrisson.

Cette étrangeté grammaticale interpelle la personne-lectrice mais ne trouve son explication que lorsque nous découvrons l'unique défaut des embryons de violette. Cette information nous est fournie alors que nous sommes en pleine réception de gala au château de Vandetour. Le commandant de la nouvelle mission, étonné de ne pas voir l'épouse du propriétaire des lieux, lui demande de lui présenter sa compagne, ce à quoi Vandetour lui répond :

—No hay Castellana de Vantedour, no hay una sola mujer en todo Salari II.
—¡Oiga! —dijo Savan—. Yo las he visto aquí y en esa casa de locos y en.
—No son mujeres. [...] Puede llamarlas y pedirles que se desnuden, ninguno se va a negar. La palabra correcta es efebos.

—Pero esas mujeres en la casa de Leval, ésas que jugaban a las cartas en el suelo, ¡tenían pechos!

—¡Claro que tenían pechos! Les encanta tenerlos. Y nosotros podemos conseguirles hormonas y bisturís y cirujanos que manejen los bisturís. Y un cirujano puede hacer muchas cosas, sobre todo si es hábil. Lo que no podemos conseguir es una mujer. (1973 : 140)

La surprise est ici totale : les nouveaux arrivants se rendent compte que toutes les femmes qu'ils ont rencontrées sur Salari II sont des hommes déguisés en femmes, parfois opérés chirurgicalement. En réalité, les femmes de la Salle du Trône de Leval ou les courtisanes qu'ils aperçoivent sur les balcons du château de Vandetour sont des hommes travestis. Et les matrones, qui jouaient parfaitement leur rôle de mère, sont biologiquement des hommes. Ce procédé carnavalesque participe d'un réseau textuel global où le travestissement et l'inversion des rôles deviennent des constantes. D'un point de vue féministe, il souligne certainement que les sujets hommes sont parfaitement capables d'être des mères ou d'assumer d'autres rôles féminins.

L'importance de cette découverte capitale est accentuée par le fait qu'il s'agit du point d'inflexion à partir duquel le récit va entièrement basculer. Mais cette découverte constitue aussi le point culminant d'une série de retournements survenant dans le récit. Ainsi, les explorateurs de la Niní Paume Uno avaient tout d'abord cru atterrir sur une planète déserte mais ils furent émerveillés en découvrant une planète riche et fertile. Ils furent ensuite frappés de stupéfaction face aux univers improbables créés par les membres de la Luz Dormida Tres mais aussi par rapport à leurs profondes mutations psychologiques. Mais l'erreur capitale des nouveaux arrivants, c'est d'avoir pensé que des hommes étaient des femmes.

En effet, c'est à ce moment précis que, à leurs yeux, les habitants de Salari II deviennent de véritables monstres¹²⁴ : ce qui provoque l'horreur et le dégoût des nouveaux arrivants, ce n'est pas le fait que l'un d'entre eux soit sadomasochiste, alcoolique ou méprisant à leur égard et ce n'est pas non plus l'inexistence des femmes. Ce qui terrifie les nouveaux arrivants, c'est qu'ils ont été pris au piège du travestissement, mais c'est aussi la déduction qu'ils vont immédiatement effectuer : les habitants de Salari II couchent avec leurs compagnes, c'est-à-dire avec des hommes, et ils considèrent cela comme tout à fait naturel. C'est ici que réside la preuve de leur transformation en monstres.

Soulignons que cette réflexion sur l'homosexualité n'est pas nouvelle dans la littérature et l'écrivaine argentine s'inscrit notamment au sein d'une tradition – féconde – de

¹²⁴ Andrea Castro souligne la monstruosité des habitants de Salari II dans son article (*Op. cit.*) mais c'est bien le fait qu'ils couchent avec des hommes qui les rend « irrécupérables ».

récits féministes SF où l'homosexualité est conçue comme un fait naturel. Comme Molina-Gavilán souligne :

« Los embriones » engage une réflexion globale sur la possibilité de changer la nature humaine et en particulier sur la façon de détruire les constructions de genre : l'homosexualité devient la norme dans le monde créé par Gorodischer. Elle rejoint ainsi des auteur-es comme Marion Zimmer Bradley, Suzy McKee Charnas, Diane Duane, Elizabeth Lynn, Joe Haldeman and Barry N. Malzberg, qui ont utilisé des personnages et des thèmes homosexuels dans leurs œuvres de *fantasy* ou de SF.¹²⁵

Les remarques de Urraca vont dans le même sens et soulignent la dimension d'apprentissage violent propre à la découverte de l'aspect naturel de l'homosexualité :

Comme dans « Bajo las jubeas en flor », les explorateurs qui sont restés sur Salari II n'ont pas seulement changé le monde qu'ils ont découvert, mais également eux-mêmes, établissant une nouvelle moralité, adaptée à leurs véritables identités, au cours d'un processus de révélation déclenché par les possibilités offertes par les points violets.¹²⁶

Les nouvelles normes sexuelles sont en effet devenues dominantes sur Salari II, produisant une morale homosexuelle tout à fait cohérente qui se heurte de plein fouet aux préjugés des habitants de la Terre, les plaçant face à un miroir de leur propre humanité. Ainsi, ce qui terrifie les nouveaux arrivants, ce n'est pas tant la découverte de l'homosexualité des habitants de Salari II mais plutôt le fait qu'elle soit assumée de manière parfaitement naturelle (et qu'ils se soient laissés prendre au jeu). La plupart d'entre eux sont donc complètement horrifiés face à ce qu'ils considèrent comme un acte de dégénérescence absolue. La réaction de l'un d'entre eux, le jeune Reidt, est d'ailleurs particulièrement violente :

—¡No pueden! [...] ¡No pueden obligarme a estar al lado de esa basura! ¡Basura! ¡Putos asquerosos! ¡Viciosos inmundos! —otra bofetada— ¡Bárranlos! ¡Me han ensuciado! ¡Estoy sucio! (1973 : 141)

Reidt est effroyablement choqué car il se rend compte qu'il n'a pas su faire la différence entre une *femme* et un *homme* – le récit insinuant qu'il a dû avoir des relations

¹²⁵ Yolanda Molina-Gavilán, *op. cit.*, p. 402. Pour l'analyse du traitement de l'homosexualité dans la SF, Molina-Gavilán se fonde sur l'essai de James D. Riemer : « Les écrivains SF créent souvent des mondes où les pratiques sexuelles sont libérées ou libres. [sf writers often create worlds in which sexual practices are liberated or free] » (James D. Riemer, « Homosexuality in Science Fiction and Fantasy », Donald Palumbo (éd.), *Erotic universe: sexuality and fantastic literature*, New York, Greenwood Press, 1986, p. 146).

¹²⁶ « As in “Bajo las jubeas en flor”, the explorers who stayed in Salari II changed not only the world they discovered, but also themselves, establishing a new morality adapted to their true identities as revealed through the possibilities opened up by the violet spots. » (Urraca, *op. cit.*, p. 97).

sexuelles avec des courtisanes dans le château de Vandetour¹²⁷. Les catégories homme / femme sont ici profondément bousculées, tant pour Reidt que pour la personne qui lit. Ce personnage, qui jusqu'à présent se présentait comme un jeune homme sympathique ouvert d'esprit et plein d'entrain, apparaît ici sous un jour très négatif et ses compagnons sont même obligés de le frapper et de le mettre aux fers pour arrêter sa crise. Toutefois, la réaction du Commandant de la Niní Paume Uno est également du même calibre :

—Eso cambia las cosas, definitivamente —despertó el Comandante.
 —¿Sí? ¿El hecho de que por lo menos cuatro de nosotros nos acostamos con muchachos cambia las cosas?
 —Por supuesto. Ustedes son, o eran, pero me atrevo a decir que siguen siendo, oficiales de la Fuerza Espacial. [...] Y yo no puedo cargar con la responsabilidad de desprestigiar al Cuerpo...
 Nunca he oído una mayúscula con mayor claridad que ésa.
 —llevando a la Tierra a cinco oficiales homosexuales. (1973 : 141)

Le mot « homosexuel » est prononcé ici comme une insulte qui diabolise l'homosexualité. Par opposition, le Corps militaire, évoqué avec grande fierté par le commandant, octroie au terme une valeur inaliénable à laquelle il peut se rattacher pour condamner les actes immoraux¹²⁸. Cette valeur est cependant tournée en dérision par le commentaire ironique du narrateur (il s'agit d'une des interventions du docteur Sessler) mais également par la disproportion entre les paroles très calmes du châtelain de Vandetour et la réaction furieuse du commandant. Celui-ci finira par s'emporter totalement et prononcer un discours extrême qui fait penser à la Solution Finale et à l'extermination des homosexuels par les régimes totalitaires : « —¡Voy a recomendar que se esterilice a Salari II! ¡Que toda la vida humana o lo que sea desaparezca, termine, muera! » (1973 : 142)¹²⁹. La brutalité des membres de la Niní Paume est d'autant plus soulignée qu'elle s'oppose à la bienveillance des habitants de la planète qui ne les ont pas agressés et qui leur ont donné une opportunité d'ouvrir leur esprit.

¹²⁷ Le récit demeure toutefois très elliptique sur ce point : « las noches de ese tipo deben ser una orgía de sexo » (1973 : 141-142), déclare Theophilus, ce qui expliquerait la réaction disproportionnée de Reidt. C'est également l'opinion d'Urraca (*Op. cit.*).

¹²⁸ Cela est d'autant plus ironique si l'on imagine que l'homosexualité se développe tout naturellement dans les univers masculins et c'est probablement pour cette raison qu'elle y est encore plus sévèrement réprimée.

¹²⁹ Cette menace reprend le discours médical qui combat l'homosexualité et, plus globalement, les problèmes sociaux ; s'agissant du Corps militaire, nous pensons particulièrement à l'idéologie des militaires argentins qui anima le coup d'État de 1976 (ils voulaient « soigner le corps social malade ») mais aussi, plus globalement, la répression politique de ces décennies-là. Le fait que le « Cuerpo Militar » et les « Cuerpos Auxiliares » (physiciens et ingénieurs de l'expédition) appartiennent tous deux à la « Fuerza Espacial » montre d'ailleurs cette connivence entre pouvoirs militaires et pouvoirs scientifiques.

Au sein de l'expédition, nous retrouvons tout de même un personnage qui, progressivement, arrive à pénétrer dans la logique de Salari II. Il s'agit du docteur Leo Sessler, qui s'intéresse aux habitants de la planète et qui saisit peu à peu leur logique¹³⁰. Il ne se scandalise pas face à l'homosexualité de ces derniers et avoue même avoir eu des sentiments pour un garçon pendant son adolescence ce qui, pour lui, « entre dans le cadre de la normalité » (1973 : 148)¹³¹. Le docteur Sessler finit ainsi par nouer une amitié avec le seigneur de Vandetour qui va d'ailleurs lui confier le sort qui sera réservé aux membres de la Niní Paume Uno : juste après le décollage, ils oublieront tout ce qu'ils ont vu et seront persuadés que Salari II est une planète radioactive dangereuse, convaincus que les membres de l'expédition antérieure y ont tous péri.

Le récit nous réserve cependant une dernière surprise car Sessler sera épargné de l'amnésie collective par Vandetour (ce qui explique aussi que ses mémoires interfèrent avec la voix du narrateur hétérodiégétique). Sessler, sur qui se focalise la narration, réunit toutes les caractéristiques pour constituer l'intermédiaire entre l'histoire et la personne qui lit. En même temps que le lecteur ou la lectrice, il observe les mœurs de Salari II et découvre progressivement que la morale homosexuelle qui y existe n'est pas plus absurde que celle de la Terre – soutenu abondamment en cela par le commandant Vrondt (Vandetour) qui lui explique tout de manière très didactique. Il s'agit encore une fois d'une mise en abyme dans le récit qui produit une distanciation favorable à la réflexion et à la remise en question. Ce rôle médiateur est aussi souligné par Urraca :

Un parallèle existe entre la transformation de Sessler et l'expérience du lecteur. Tout comme Sessler, les convictions initiales du lecteur par rapport au genre et à l'identité sexuelle sont remises en question de façon remarquable.¹³²

Si le récit a fonctionné correctement, les questionnements engagés doivent donc aboutir sur un questionnement de ce qui nous paraît naturel en termes de constructions de genre. Se pose alors la question : « et après ? ». Sessler est le seul à se souvenir de ce qui s'est

¹³⁰ Castro souligne aussi ce rôle médiateur de Sessler : « En el cuento de Gorodischer lo monstruoso está en la mirada de la mayor parte de la tripulación de la segunda expedición, una mirada marcada por una serie de convencionalismos propios de la clase media burguesa (argentina en particular, y occidental en general) y que se ve acentuada entre estos hombres formados en una disciplina militar homosocial y homófoba. El personaje de Leo Sessler cumple la función de relativizar esa experiencia, de mostrar *otra* mirada, otra forma de relacionarse con la experiencia de lo diferente. » (*Op. cit.*, p. 11).

¹³¹ La mention à plusieurs reprises de la « normalité » octroie au récit une indéniable dimension d'observation sociologique. Les nouveaux arrivants, imbus de leur propre culture, veulent en effet ramener les « déviants » à la « normalité ».

¹³² « A close parallel exists between Sessler's transformation and the reader's experience of the story. Like Sessler's, the reader's previously held convictions about gender and sexual identity are challenged in a very unique way. » (Gavilán, *op. cit.*, p. 408).

passé et à être détenteur d'une connaissance importante mais secrète. Il se retrouve de ce fait dans une position ambiguë : il a évolué et a compris que ses camarades se trompent en pensant qu'ils détiennent une Vérité universellement valable. Cependant, s'il commence à raconter sa version des faits, il risque d'être pris pour un fou et de passer en cour martiale, notamment car il aura osé parler d'homosexualité. Bien qu'elle soit dans une position légèrement meilleure, la position de la personne-lectrice est similaire : que faire de la connaissance acquise ? Comment transmettre la réflexion sur les normes de genre au risque de paraître anormal et d'être mis au ban ? Faut-il le faire ? Ou alors, comme le reste de l'équipage, rester muet et faire comme si l'on avait rien vu ou même, statuer qu'il s'agit d'une fable irréaliste sans grand intérêt ?

Remarquons tout de même pour finir que Sessler est un personnage féru de science mais aussi de poésie : il en récite tout au long de l'histoire, ce qui explique en partie son ouverture d'esprit. Un parallèle spécifique s'établit d'ailleurs entre le Sessler-lecteur et le lectorat SF de Gorodischer dont la majeure partie est de genre masculin et appartient à la classe moyenne proche à la fois du domaine de la science et de la littérature. Plus globalement, une place importante est accordée dans l'œuvre à la sensibilité artistique et à la fonction de la littérature comme moteur de changement social à travers une réflexion dialoguée et pacifique sur le monde. La dimension politique de l'écriture de Gorodischer est représentée de façon particulièrement bien imagée dans l'ensemble de *Bajo las jubeas en flor* par la mise en scène de la situation énonciative et de la réception de l'écriture : ici, c'est Sessler qui désire ardemment écrire ses mémoires pour rendre compte de sa transformation intérieure ; dans « Bajo las jubeas en flor », c'était le capitaine qui, après son parcours initiatique, revenait sur Terre avec un exemplaire de *El canon de las apariencias*, livre qu'il n'arrête pas de lire et de relire.

Cette mise en abyme est renforcée dans « Embriones del violeta » par un phénomène que nous avons déjà observé brièvement dans « Veintitrés escribas » ou « Semejante día » : au début du récit, la personne qui lit est impuissante et décontenancée par rapport à une narration fragmentée et elliptique qui la plonge successivement dans la peau de personnages différents et sans aucune information sur le contexte. Mais ces histoires *a priori* différentes se rejoignent finalement et font sens à partir du moment où on détient les clefs de l'interprétation. Ce procédé d'écriture manifeste le phénomène d'anamorphose, en exigeant la relecture du texte qui apparaît initialement brouillé et anémique mais qui, sous un nouvel angle, peut alors être pleinement compris.

Finalement, dans « Embriones del violeta » et, en général, dans *Bajo las jubeas en flor*, c'est la valeur de l'utopie qui est questionnée et qui est doublée d'une réflexion philosophique sur le bonheur. En ce sens, elle constitue une réécriture non seulement des œuvres hispano-américaines que nous avons citées mais aussi des œuvres de SF comme *Solaris* de Stanislaw Lem. Par rapport à celles-ci, elle signale constamment le caractère creux d'une réflexion sur l'utopie qui ne prendrait pas en compte une des tensions sociales fondamentales, les rapports sociaux de sexe¹³³.

Afin de conclure sur *Bajo las jubeas en flor*, il convient de préciser que, encore une fois, et contrairement à ce que nous pourrions penser, il n'y a pas d'idéalisation du monde homosexuel mais, à nouveau, une déconstruction de l'utopie masculine. « Los embriones de violeta » contiennent des représentations parfaites de ces mondes masculins fermés et dystopiques que nous avons déjà mentionnés. On y découvre l'exacerbation de caractéristiques comme le narcissisme, l'apathie, la virilité ou la violence mais aussi des phénomènes comme la crise d'adolescence perpétuelle ou le complexe d'Œdipe.

Signalons également que, dans les textes « Bajo las jubeas en flor » et « Los embriones del violeta », l'idée d'une quelconque nature humaine est profondément remise en question. D'une part, à travers la remise en question d'une norme hétérosexuelle universalisante (qui est d'ailleurs souvent elle-même monstrueuse). En effet, le texte démontre que rien n'empêche des personnes aux caractéristiques génitales similaires d'avoir des rapports amoureux et sexuels. D'autre part, c'est l'idée même d'une essence féminine qui est remise en question grâce à une série de procédés insistant sur le caractère construit de la féminité. C'est le cas pour la mise en abyme créée par les paraboles dans « Bajo las jubeas en flor » mais c'est aussi surtout la surprise des membres de l'expédition de la Niní Paume Dos, qui découvrent que les femmes de la planète sont en réalité des hommes. Le fait que des hommes puissent parfaitement jouer le rôle de mère ou d'amante nous invite donc à considérer l'historicité des rôles dits naturels comme la maternité. Ce seront d'ailleurs ces phénomènes de remise en question de l'idée de nature qui nous intéresseront donc dans la deuxième partie de notre étude.

¹³³ Une autre problématique posée par Gorodischer dans « Los embriones del violeta » est celle de la taille d'une société utopique, de la quantité de sa population et de ses rapports avec le monde extérieur. Il est à cet égard surprenant que les cinq membres de la Niní Paume Uno ne se soient pas déclaré la guerre entre eux, un fait uniquement explicable par la densité très faible de population sur Salari II.

Premières conclusions

Afin de conclure sur le travail réalisé jusqu'à présent, observons qu'une tension parodique constante traverse l'ensemble des œuvres que nous avons étudiées. Cette tension parodique affecte une pluralité de pratiques et d'espaces sociaux dominés par les hommes : politique, religion, économie, armée, université, philosophie, littérature, sexualité, etc. Elle permet d'envisager pourquoi Angélica Gorodischer s'est primordialement intéressée au monde des hommes au cours de sa production littéraire initiale.

Cette tension parodique contredit ainsi l'argument principal de la périodisation que nous avons étudiée au début de cette partie (les personnages des premières œuvres sont majoritairement des hommes et il en découle que les premiers textes ne sont pas féministes). En effet, nous avons démontré que les personnages masculins sont stéréotypés et uniquement définis par la place qu'ils occupent dans la société ou dans la sphère privée. Ils offrent un tableau désabusé d'un monde constitué d'êtres soumis à leurs désirs élémentaires : manger, boire, posséder l'argent ou la femme (et parfois l'homme) d'autrui par la force ou par la ruse.

Cette galerie de portraits masculins parodiques, qui ne correspondent nullement aux codes traditionnels de représentation, a pu gêner les lecteurs et lectrices qui n'y trouvaient plus leur compte et qui regrettaient le manque de réalisme ou les contradictions de la trame narrative. Notre analyse a au contraire démontré que le texte acquiert sa cohérence à partir du moment où l'on adopte un prisme de genre. Celle-ci n'est d'ailleurs pas suffisante car il s'agit également d'abandonner une lecture confortable qui privilégie les codes classiques du réalisme et notamment les explications psychologiques du comportement des personnages. C'est une autre lecture à laquelle nous invitent les textes d'Angélica Gorodischer : ils suscitent l'intérêt et la participation active de la personne qui lit, l'invitant à un rire émancipateur et à une réflexion critique sur la société.

Signalons enfin deux derniers éléments qui contredisent la périodisation traditionnelle. D'une part, les premiers textes de l'écrivaine argentine présentent une formidable hybridité générique qu'il s'agit de mettre en valeur : ils ne participent pas que de la SF ou du fantastique mais présentent également d'autres formes génériques dominantes. En ce sens, les livres *Cuentos con soldados* et *Las pelucas* méritent d'être tirés de l'oubli et reconnus à leur juste titre, en reconnaissant les problématiques de genre qui sont responsables de leur structuration particulièrement complexe.

D'autre part, nous avons aussi mis en relief dans le premier chapitre la présence de plusieurs protagonistes féminins atypiques et subversifs, tant dans *Las pelucas* que dans *Casta luna electrónica*. Nous avons également signalé que ceux-ci étaient stratégiquement placés en position périphérique dans *Cuentos con soldados* et, surtout, dans *Bajo las jubeas en flor*, qui est le livre probablement le plus connu de cette première période. Néanmoins, même en étant situés sur un second plan, les personnages féminins apportent très souvent une touche d'optimisme ainsi que des valeurs positives dans des mondes autrement très noirs. Ces personnages secondaires renvoient d'ailleurs à la nécessité d'adopter une position marginale rétablissant leur fonction cruciale dans la dynamique de production sens. Ce procédé de resignification fait entre autres état d'une instance extérieure au texte et c'est en ce sens que nous pouvons examiner la présence de plusieurs procédés métadiscursifs, parfois représentés par les personnages eux-mêmes – la Salamandre, par exemple, qui révèle l'existence d'un niveau narratif supérieur invitant à interpréter sous un angle différent les événements décrits par le récit.

Ainsi, les premières œuvres d'Angélica Gorodischer accordent une place prépondérante aux problématiques de genre. Elles sont aussi un formidable outil de remise en question du discours et des pratiques autoritaires qui sont caractéristiques du contexte socio-historique de production des œuvres. Toutefois, Angélica Gorodischer va au-delà d'un discours antiautoritaire tel qu'il a été pratiqué dans les livres aujourd'hui classiques de la littérature hispano-américaine des années 60 : par l'importance accordée aux problématiques de genre et aux contradictions inhérentes au monde des hommes, elle met en relief l'idéologie masculiniste se trouvant au cœur des rapports de domination.

La réflexion sur les relations de pouvoir et l'établissement des hiérarchies entre les individus constituera d'ailleurs l'enjeu principal de la deuxième partie de notre étude. Nous nous intéresserons tout particulièrement à l'entrecroisement entre les différentes formes d'oppression ainsi qu'à la matrice commune qui instaure et naturalise la domination.

PARTIE II. La remise en question de « l’Idée de Nature »

« Rien, suivant la seule raison, n'est juste de soi, tout branle avec le temps. La coutume fait toute l'équité, par cette seule raison qu'elle est reçue. C'est le fondement mystique de son autorité, qui la ramènera à son principe l'anéantit. »

Blaise Pascal

Introduction

La première partie de notre étude a mis en évidence le fait que les rapports de genre ont une fonction structurante essentielle dans les premiers livres d'Angélica Gorodischer. Dans le prolongement de cette réflexion, nous allons à présent étudier comment certains de ses textes s'articulent également autour d'une problématique centrale pour les études de genre : la remise en question de l'idée de nature¹. En effet, la remise en question de la conception selon laquelle il existerait une nature humaine figée pour les êtres humains constitue un enjeu fondamental pour les études de genre. Elle a suscité un travail pratique et théorique intense qui a été réalisé par de nombreuses féministes et qui continue aujourd'hui à brûler d'actualité.

Avant de procéder à l'analyse textuelle, présentons les enjeux essentiels de la remise en question de l'idée de nature et la façon dont il se manifeste au sein de la pensée féministe. Nous verrons que ce questionnement permet de mettre à jour l'artifice social qui se dissimule sous l'idée de nature et qu'il fonctionne aussi comme une matrice de la domination qui institue et perpétue les rapports de pouvoir.

Si le questionnement de la notion de nature peut déjà être retracé chez des philosophes comme Gabrielle Suchon² ou Mary Wollstonecraft³, signalons qu'il constitue aussi un des

¹ Cet axe central de réflexion nous permettra entre autres de confirmer l'hypothèse que nous avons évoquée dans la première partie de notre étude et qui postule que les textes renvoient à des pratiques sociales qui relèvent plutôt du féminisme de l'égalité que d'un positionnement féministe postulant une essence féminine.

² Gabrielle Suchon (1632-1703) est notamment l'autrice d'un traité qui remet en cause les traits habituels attribués aux femmes : faible, fragile, volatile, etc. Suchon postule au contraire que, par nature, les femmes doivent avoir accès à l'éducation, à la liberté et à l'exercice du pouvoir. Cf. Gabrielle Suchon, *Petit traité de la faiblesse, de la légèreté et de l'inconstance qu'on attribue aux femmes mal à propos*, Paris, Arléa, 2002 (Paru en 1693 sous le pseudonyme d'Aristophile). Son œuvre a notamment été analysée et mise en valeur par Michèle Le Dœuff dans *Le sexe du savoir* (*Op. cit.*).

³ Mary Wollstonecraft, *A vindication of the rights of woman*, New York, Norton, 1988 (1792).

articulateurs fondamentaux de la pensée de Simone de Beauvoir. Celle-ci a dédié une grande partie de son travail à mettre en relief l'artificialité et le caractère contradictoire du « destin » ou des « mythes » imposés aux femmes en raison de leur supposée nature. Prenant en compte le caractère fondamentalement social de la féminité, Beauvoir récuse ainsi l'idée d'une soi-disant nature en rappelant les avantages concrets que cette idée possède pour le groupe humain des hommes, comme nous pouvons parfaitement l'observer dans la formulation suivante :

Assimiler [la femme] à la Nature c'est un simple parti pris. Peu de mythes ont été plus avantageux que celui-ci à la caste maîtresse : il justifie tous ses privilèges et l'autorise même à en abuser. Les hommes n'ont pas à se soucier d'alléger les souffrances et les charges qui sont physiologiquement le lot des femmes puisque celles-ci sont « voulues par la Nature » ; ils en prennent au contraire prétexte pour augmenter encore la misère de la condition féminine, par exemple pour dénier à la femme tout droit au plaisir sexuel, pour la faire travailler comme une bête de somme.⁴

Pour Beauvoir, la Nature est ainsi un mythe qui justifie la domination des femmes, allant même jusqu'à exacerber des souffrances physiologiques que ne ressentent pas les individus de sexe masculin⁵. La philosophe considère donc que la nature féminine est un mythe qui justifie la subordination des femmes grâce à des lois édictées depuis un ailleurs intemporel mais qui sont forgées à partir d'une certaine configuration biologique. Ce raisonnement a l'intérêt de mettre l'accent sur le paradoxe primordial qui caractérise la construction du « mythe de la Nature », un paradoxe qui se retrouve d'ailleurs également au cœur même du « mythe de la femme » :

[Le mythe] projette dans un ciel platonicien une réalité saisie dans l'expérience ou conceptualisée à partir de l'expérience ; au fait, à la valeur, à la signification, à la notion, à la loi empirique, il substitue une Idée transcendante, intemporelle, immuable, nécessaire. Cette idée échappe à toute

⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, tome I, op. cit.*, p. 398-399. Beauvoir évoque notamment Balzac pour illustrer sa réflexion et pour justifier l'utilisation de l'expression « bête de somme » : « Ne vous inquiétez en rien de ses murmures, de ses cris, de ses douleurs ; la nature l'a faite à notre usage, et pour tout porter : enfants, chagrins, coups et peines de l'homme. Ne vous accusez pas de dureté. » (Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage, ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal par H. De Balzac*, Paris, Charpentier, 1840, p. 159, cité par Simone de Beauvoir, *Ibid.*, p. 399).

⁵ Dans le premier chapitre de son essai, Beauvoir évoque notamment les douleurs liées à la menstruation et à la procréation, récusant le fait que des données biologiques puissent constituer un critère dans la répartition des rôles sociaux : « le corps étant l'instrument de notre prise sur le monde, le monde se présente tout autrement selon qu'il est appréhendé d'une manière ou d'une autre. [...] Mais ce que nous refusons, c'est l'idée qu'elles constituent pour la femme un destin figé. » (*Ibid.*, p. 73).

contestation puisqu'elle se situe par-delà le donné ; elle est douée d'une vérité absolue.⁶

Ainsi, cette « Idée qui échappe à toute contestation » est forgée à partir d'un constat empirique limité, ce qui ne l'empêche pas de détenir malgré tout le statut de « vérité absolue ». La remise en question d'une quelconque essence déterminant les actes humains procède d'un système de pensée plus large qui est au fondement de la philosophie existentialiste de Simone de Beauvoir. Elle renvoie également à une approche des faits sociaux qui est spécifique aux sciences humaines, notamment en ce qui concerne l'importance accordée à la culture⁷.

La remise en question de l'idée de nature, que nous désignerons dorénavant comme relevant d'une « démarche antinaturaliste » se retrouve ainsi chez de nombreux·ses sociologues et anthropologues qui ont théorisé les rapports de genre, notamment chez celles et ceux ayant privilégié une analyse matérialiste de la société⁸. Christine Delphy considère ainsi que tout rapport économique ou social ne relève pas d'un ordre immuable qui est donné d'avance mais bien d'une construction sociale. La démarche antinaturaliste s'oppose ainsi à « l'idéologie naturaliste » qui justifie l'ordre des choses par le recours à un ailleurs intemporel et qui favorise un *status quo* propice aux personnes situées dans le haut de l'échelle sociale. Le dévoilement de cette idéologie constitue donc l'objectif principal de la réflexion de Delphy, comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant :

C'est cette œuvre *humaine* que j'essaie de mettre à jour. Je tente de démontrer que les contraintes auxquelles la société prétend obéir sont *ses* contraintes, que les règles qu'elle prétend transcendantes ou immanentes sont *ses* règles, c'est-

⁶ *Ibid.*, p. 395.

⁷ Rappelons que l'approche culturaliste a notamment été développée en anthropologie à partir des travaux de Franz Boas et d'anthropologues comme Ruth Benedict ou Alfred Louis Kroeber (Cf. Ruth Benedict, *Patterns of culture*, Boston / New York, Houghton Mifflin Company, 1934 ; Alfred Louis Kroeber, *The nature of culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1952). Les travaux de Margaret Mead, conduits à partir des années 30, ont notamment été déterminants pour la théorie féministe en ce qui concerne la division sociale des rôles sexuels : Margaret Mead, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, New York, W. Morrow, 1935 ; *Male and female: a study of the sexes in a changing world*, New York, W. Morrow, 1949.

⁸ Selon Christine Delphy, une analyse matérialiste désigne « une analyse en termes de rapports sociaux et donc politiques [qui] est fondamentale pour la compression de toutes les oppressions » (Delphy, *L'ennemi principal*, Tome II, op. cit., p. 46). Delphy explique d'ailleurs de la façon suivante l'évolution entre son positionnement théorique initial, fondé sur l'exploitation économique des femmes, vers une prise en compte plus globale des rapports sociaux : « Au départ je faisais référence à la théorie marxiste, fondée sur la matérialité de la production. Je pense que je l'ai étendue, en cohérence d'ailleurs avec ce que les marxistes et Marx lui-même disent des moyens de production : elle ne comprend pas simplement les techniques mais aussi les rapports de production, lesquels sont aussi matériels que le reste. Aujourd'hui, j'entends par matérialiste une démarche qui se fonde sur les rapports sociaux ». Cf. Christine Delphy, entretien avec Véronique Giraud, Irène Jami et Yves Sintomer, « Fonder en théorie qu'il n'y a pas de hiérarchie des dominations et des luttes », *Mouvements*, vol. 35, n° 5, Novembre 2004, p. 119-131. Disponible en ligne : <<http://www.cairn.info/revue-mouvements-2004-5-page-119.htm>>

à-dire finalement les nôtres. Ainsi, l'analyse de la construction tant des catégories de sexe, d'âge, de sexe, de race, de classe que des « domaines du réel » tels le privé, le public, l'économie, démontre à la fois que la société est le seul auteur de ces hiérarchies entre les personnes et entre les choses, *et* qu'elle dissimule son rôle d'auteur. Pour cacher son rôle, la société en appelle à l'idéologie naturaliste : à une vision téléologique de la matière qui est censée être organisée selon un sens, tandis que la société serait soumise à cet Ordre et, dans les cas où elle ne le serait pas, devrait s'y soumettre d'elle-même. C'est une idéologie pernicieuse qui nous retire toute responsabilité dans ce qui est, mais aussi toute possibilité d'inventer ce qui sera.⁹

L'idéologie naturaliste est donc considérée par Delphy comme responsable de la dissimulation du caractère social des mécanismes de la domination mais aussi comme le principal obstacle au déploiement des forces qui pourraient permettre « d'inventer ce qui sera »¹⁰. La deuxième phrase de la citation peut toutefois s'avérer intrigante car elle évoque non seulement les rapports de genre mais, d'une façon générale, l'ensemble des rapports de domination. En réalité, le fait que la démarche « résolument et radicalement antinaturaliste »¹¹ soit au centre de la théorie de Delphy s'explique également d'une autre façon qu'il convient ici d'explicitier.

La sociologue pousse en effet jusqu'au bout les conséquences du raisonnement selon lequel la nature ne détermine pas le social et considère ainsi que même les caractéristiques biologiques ne précèdent pas la différenciation sociale : « Les relations ne viennent pas après l'existence des groupes, puisque ceux-ci ne sauraient exister avant l'existence d'une organisation sociale »¹². Delphy opère donc ici un retournement majeur¹³ car, jusqu'à présent,

⁹ Delphy, *L'ennemi principal*, tome II, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰ D'une certaine manière, le dévoilement du caractère historique et social de la domination remet en mouvement le monde et permet la transformation sociale. Nous traiterons par conséquent cet aspect utopique dans le troisième volet de notre étude, c'est-à-dire après avoir mis en évidence comment l'idée de nature est mise à bas dans les textes d'Angélica Gorodischer.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² *Idem.*

¹³ Comme Delphy le rappelle, ce retournement est « le résultat de discussions collectives qui s'exprime notamment dans un éditorial des *Nouvelles Questions Féministes* d'octobre 1980. Pour la plupart des gens, y compris des féministes, le sexe anatomique et ses implications physiques dans la procréation crée ou du moins permet le genre, la division technique du travail qui à son tour crée ou permet la domination d'un groupe sur l'autre. J'inverse la série sexe anatomique/division du travail/domination : c'est l'oppression qui crée le genre » (Delphy, « Fonder en théorie... », entretien, *art. cit.*). Ce retournement majeur s'inscrit donc dans le cadre d'une réflexion collective se produisant dans les années 70 au sein des féministes matérialistes. D'ailleurs, dans un texte publié en 1976, Wittig exprime la même idée quand elle affirme que : « Il n'y a de sexe que ce qui est opprimé et ce qui opprime. C'est l'oppression qui crée le sexe et non l'inverse. L'inverse serait de dire que c'est le sexe qui crée l'oppression ou de dire que la cause (l'origine) de l'oppression doit être trouvée dans le sexe lui-même, dans une division naturelle des sexes qui préexisterait à (ou qui existerait en dehors de) la société » (Wittig, « La catégorie de sexe », in *La pensée straight*, *op. cit.*, p. 36). Signalons enfin que la théorie de Butler s'inspire de ce retournement majeur pour étayer sa vision du sexe comme une pratique performative : « Wittig soutient que la catégorie de sexe n'est ni invariante ni naturelle, mais qu'elle est un usage spécifiquement politique de la catégorie de nature qui sert les fins de la sexualité productive. Autrement dit, il n'y a pas de raison

les théories féministes prenaient comme point de départ les différences anatomiques, sur lesquelles s'établissait ensuite le genre. Or, le fait que certaines caractéristiques biologiques aient une valeur catégorisante est précisément dû à l'existence d'un système hiérarchisant qui leur est pré-existant.

L'inversion de « la série sexe anatomique/division du travail/domination » s'illustre d'ailleurs nettement dans la définition proposée par Dominique Fougeyrollas-Schwebel pour désigner le genre, qui renvoie à « un système social de différenciation et de hiérarchisation qui opère une bi-catégorisation relativement arbitraire dans le *continuum* des caractéristiques sexuelles des êtres humains »¹⁴. C'est donc bien le rapport hiérarchique qui institue la valeur catégorisante des attributs biologiques et non pas l'inverse. En outre, précisons que ce système de différenciation n'opère pas de façon isolée et que les mécanismes qui instaurent la domination se retrouvent dans d'autres rapports sociaux. Delphy affirme ainsi que :

L'oppression des personnes appelées femmes par une division hiérarchique, le genre, résulte comme toute oppression d'une combinaison particulière, certes, mais réalisée avec des éléments (des mécanismes) que l'on peut trouver dans n'importe quel phénomène de domination sociale. La meilleure métaphore de la construction sociale des hiérarchies est celle... d'un jeu de construction : avec un nombre limité de blocs, on peut monter un bateau, une maison, un camion, etc. Je pense et j'espère que le démontage des blocs du Lego de l'oppression des femmes, justement parce qu'ils ne sont pas spécifiques de l'oppression des femmes, peut et doit servir à d'autres groupes dominés.¹⁵

Les différents rapports de pouvoir présentent des mécanismes similaires, ce qui constitue la démonstration la plus évidente de la nature sociale et non biologique des fondements de la domination. La mise en évidence de cette analogie est au cœur de l'intérêt d'une démarche antinaturaliste puisque, en dévoilant le caractère social des processus de domination, le fonctionnement du système est mis à jour et peut « servir à d'autres groupes dominés ».

La prise en compte de cette réflexion est fondamentale à l'heure de poursuivre l'analyse des textes d'Angélica Gorodischer. En effet, nous allons voir comment ceux-ci mettent en évidence le caractère historique et social des rapports de domination,

de diviser les corps humains en sexes mâle et femelle sinon pour remplir les exigences économiques de l'hétérosexualité [...] La catégorie de « sexe » est elle-même une catégorie *genrée*, pétrie de politique, naturalisée et non-naturelle » (Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 224-225).

¹⁴ Cf. Dominique Fougeyrollas-Schwebel, « Le genre comme outil d'analyse sociologique », in Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey, Claude Zaidman (éds.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 39-53.

¹⁵ Delphy, *L'ennemi principal*, tome II, *op. cit.*, p. 48. Signalons que Christine Delphy a elle-même milité dans le Mouvement des Droits Civiques pendant son séjour aux Etats-Unis au début des années 60.

indépendamment du stigmate sur lequel s'applique le système hiérarchique. Nous l'avons vu, les textes ne se limitent pas aux rapports de genre mais évoquent plus globalement des phénomènes de domination et de hiérarchisation.

C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles la première partie de sa production littéraire ne fut pas considérée en tant que féministe. Le livre que nous allons analyser plus loin (*Opus dos*) est en cela exemplaire car le conflit central qui y est présenté est la domination fondée sur la couleur de peau. Il s'agira ainsi d'étudier comment l'état de nature est institué à partir d'un discours spécifique, le discours naturalisant. Après avoir mis à jour le fonctionnement de cette matrice de la domination, ce constat doit être lié à l'oppression des femmes mais aussi à celle d'autres groupes sociaux. Nous porterons en outre notre attention sur les personnages qui ne se comportent pas comme ce qui serait attendu de leur prétendue nature. Cette préoccupation se retrouvera d'ailleurs dans le deuxième chapitre, qui sera entièrement concentré à l'étude de Trafalgar, où nous analyserons non seulement les procédés de remise en question de l'idée de nature sociale mais aussi comment la prise en compte des agencements anamorphotiques du texte nous invitent à nous questionner sur la nature même de l'objet littéraire.

Précisons pour terminer que, dans cette deuxième partie de notre étude, nous nous intéresserons particulièrement à l'effet réhistoricisateur des anamorphoses. En obligeant la personne qui lit à questionner ce qu'elle considérerait comme naturel, elle fait apparaître l'idée de nature dans son aspect conjoncturel et met ainsi à jour la construction sociale qui précède son établissement. Enfin, en faisant coexister plusieurs perspectives dont l'une n'invalide pas forcément l'autre, les agencements anamorphotiques créent une tension qui ne permet pas à un des points de vue de s'affirmer en tant que stable et immuable. Une tension qui renvoie au fait que la détention de la vérité est toujours un enjeu de conflits. Cela est particulièrement visible lorsque, dans le texte, des perspectives propres à des personnages différents s'affrontent et se contredisent et, plus globalement, lorsque sont mis en scène dans le récit des conflits sociaux, tant sur le plan symbolique que sur le plan physique.

Chapitre 1. L'idéologie naturaliste au fondement des différents rapports de domination

Introduction

Comme nous l'avons signalé plus haut, les problématiques de genre n'occupent pas le premier plan de l'œuvre qui va nous intéresser dans la majeure partie de ce chapitre, *Opus dos*. Celle-ci est en effet plutôt axée sur les rapports de domination fondés sur la couleur de peau, plus précisément sur l'opposition entre le groupe des personnes dites noires et celles qui sont appelées blanches. Toutefois, ce livre effectue une critique profonde de l'idéologie naturaliste qui permet également, comme nous l'avons signalé plus haut, de profiter à d'autres groupes sociaux dominés. L'analogie entre les processus de domination

Pour prouver l'infériorité de la femme, les antiféministes ont mis à contribution non seulement comme naguère la religion, la philosophie, la théologie mais aussi la science : biologie, psychologie expérimentale, etc. Tout au plus consentait-on à accorder à l'autre sexe « l'égalité dans la différence ». Cette formule est d'ailleurs très significative : c'est exactement celle qu'utilisent à propos des Noirs d'Amérique les lois Jim Crow ; or, cette ségrégation soi-disant égalitaire n'a servi qu'à introduire les plus extrêmes discriminations. Cette rencontre n'a rien d'un hasard : qu'il s'agisse d'une race, d'une classe, d'un sexe réduits à une condition inférieure, les processus de justification sont les mêmes. L'« éternel féminin », c'est l'homologue de « l'âme noire » et du « caractère juif ».¹⁶

Beauvoir est ainsi profondément consciente de l'analogie entre la domination des noirs et celle des femmes et remarque même l'hypocrisie d'une politique fondée sur « l'égalité dans la différence », qui est d'ailleurs encore d'actualité. Ces considérations, qui portent sur la similarité des processus d'oppression, ne sont pas isolées dans l'œuvre de la philosophe française. Ainsi, dans *la morale de l'ambiguïté*, Beauvoir exprime également un dégoût profond du racisme : « Le lynchage est un mal absolu, il représente la survivance d'une civilisation périmée, la perpétuation d'une lutte des races qui doit disparaître ; c'est une faute sans justification, sans excuse »¹⁷. C'est d'ailleurs cette correspondance qui, très souvent, étaye la réflexion de Beauvoir sur la domination des femmes dans le *Deuxième sexe*¹⁸.

¹⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I*, op. cit., p. 27.

¹⁷ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1962 (1947), p. 211.

¹⁸ Michèle Le Dœuff remarque à ce propos : « Quand Simone de Beauvoir évoque des réalités humaines où elle n'est pas – la communauté noire américaine, le mouvement ouvrier, les sociétés dites primitives –, c'est pour y chercher des pépites de lumière qui lui permettent de comprendre, fût-ce par contraste, la condition où elle est. Tâcher de comprendre les autres pour se comprendre..., on est loin de l'idée que l'« Européen de 1945 » peut hégémoniquement comprendre tout le monde. » (Le Dœuff, *L'étude et le rouet*, op. cit., p. 113-114). N'oublions pas que Beauvoir a effectué un long séjour aux États-Unis avant de commencer la rédaction du *Deuxième sexe* et qu'elle a été impliquée dans des associations de lutte contre la discrimination. En outre, le contact avec l'anthropologie culturaliste étasunienne semble avoir fortement renforcé sa perspective constructiviste.

Les féministes matérialistes comme Colette Guillaumin ont par la suite développé cette analogie en insistant sur la production d'un discours naturaliste qui est commun aux différents processus de domination. Guillaumin constate ainsi que « le discours de la Nature » s'associe au discours scientifique s'étant développé à partir du XVIII^e siècle pour justifier la domination et contrôler les actions des dominé-es :

L'idée de nature peut être perfectionnée, comme elle l'est aujourd'hui avec les sciences, c'est-à-dire que l'idée de nature ne se réduit plus à une simple finalité sur la place des objets mais elle prétend en outre que chacun d'entre eux comme l'ensemble du groupe, est organisé intérieurement pour faire ce qu'il fait, pour être là où il est. [...] Ce naturalisme-là que l'on peut appeler racisme, il peut s'appeler sexisme, il revient toujours à dire que la Nature, cette nouvelle venue qui a pris la place des dieux, fixe les règles sociales et va jusqu'à organiser des programmes génétiques spéciaux pour ceux qui sont socialement dominés.¹⁹

La réflexion de Guillaumin permet ainsi d'établir une affirmation catégorique de l'analogie entre les fondements des rapports de domination qui affectent d'une part, les femmes, et d'autre part, les minorités raciales. Ces rapports reposent en effet sur l'existence d'une Nature qui peut justifier jusqu'à l'appropriation totale des corps des dominé-es, c'est-à-dire l'esclavage dans le cas des Noirs et le « sexage » dans le cas des femmes²⁰. Selon Guillaumin, le caractère immuable de l'idée de Nature constitue en outre l'obstacle principal qui s'oppose à toute velléité de transformation sociale :

Un système finaliste et téléologique qui se résume par : les choses étant ce qu'elles sont, c'est-à-dire certains groupes (ou un groupe) s'appropriant d'autres (ou un autre), cela fait fonctionner le monde, il convient donc que cela reste ainsi, ce qui évitera le désordre et le renversement des valeurs vraies et des priorités éternelles. [...] La fin du théocentrisme n'a pas signifié pour autant la disparition de la finalité mais il s'agit d'un « naturel » programmé de l'intérieur : l'instinct, le sang, la chimie, le corps, etc. [...] C'est la singulière idée que les actions d'un *groupe* humain, d'une *classe*, sont « naturelles » ; qu'elles sont indépendantes des rapports sociaux, qu'elles préexistent à toute histoire, à toutes conditions concrètes déterminées.²¹

¹⁹ Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir...*, op. cit., p. 57.

²⁰ Guillaumin forge ce terme pour désigner l'appropriation des femmes qu'elle décrit en ces termes : « Dans les rapports de sexage, les expressions particulières de ce rapport d'appropriation (celle de l'ensemble du groupe des femmes, celle du corps matériel individuel de chaque femme) sont : a) l'appropriation du temps ; b) l'appropriation des produits du corps ; c) l'obligation sexuelle ; d) la charge physique des membres invalides du groupe (invalides par l'âge - bébés, enfants, vieillards - ou malades et infirmes) ainsi que des membres valides de sexe mâle » (*Ibid.*, p. 19-20).

²¹ *Ibid.*, p. 57.

Guillaumin insiste ici sur l'intemporalité du système naturaliste qui peut même aller jusqu'à acquérir un caractère quasi-divin. D'ailleurs, pour elle comme pour Christine Delphy, postuler que la relation de domination fondée sur la couleur de peau n'existe pas en soi présuppose que les différences entre hommes et femmes dérivent, elles aussi, d'un rapport hiérarchique. Cette affirmation permet donc d'intégrer les œuvres d'Angélica Gorodischer où l'on observe une critique de l'idéologie naturaliste au sein d'une réflexion globale sur les rapports de domination.

Dans ce chapitre, nous allons ainsi principalement étudier *Opus dos* en le mettant en rapport avec un fonctionnement plus global des rapports de domination. Nous verrons dans un premier temps que cette œuvre pratique une réhistoricisation des rapports de domination en mettant en évidence leur caractère social. Ensuite, nous serons particulièrement attentifs aux entrecroisements des rapports de domination et au fait qu'il existe d'autres formes de rapports de pouvoir dans le livre. En effet, de nombreux détails présents dans le récit nous indiquent la présence d'autres formes d'oppression qui concernent notamment la marginalisation des femmes. Nous observerons d'ailleurs qu'il existe de nombreux personnages féminins secondaires dans le livre mais qui occupent un rôle crucial dans l'action.

Dans un deuxième temps, nous mettrons l'accent sur le fait que l'Idée de Nature est construite grâce à une série de discours qui instituent et perpétuent la domination. Ainsi, les textes que nous analyserons nous invitent tout particulièrement à porter notre attention sur les effets d'un discours scientifique qui est conçu depuis un point de vue dominant et qui est mis au service du groupe dominant. Enfin, nous observerons comment différents discours contestataires émanant de positionnements sociaux périphériques se rejoignent sur un point commun : la remise en question du discours naturaliste.

1.1. La remise en question des différents rapports de domination

Alors que les observations que nous avons effectuées jusqu'à présent insistaient surtout sur l'analogie entre les différents rapports sociaux, ils convient également de préciser que les rapports sociaux se co-construisent mutuellement, la présence de l'un ayant très souvent la propriété de « favoriser » le fonctionnement de l'autre. La sociologue Danielle Kergoat a ainsi forgé le concept de consubstantialité pour désigner « l'entrecroisement dynamique complexe de l'ensemble des rapports sociaux », c'est-à-dire que « chacun imprime sa marque sur les autres ; ils se modulent les uns les autres et se construisent de façon réciproque »²². La coextensivité insiste plutôt sur le fait que ces rapports se construisent de façon simultanée et que l'existence de l'un favorise le développement de l'autre : « les rapports sociaux sont dynamiques ; en se déployant, les rapports sociaux de classe, de genre, ethniques ou de « race », se reproduisent et se co-produisent mutuellement »²³.

Nous allons ainsi observer dans la première partie de ce chapitre comment la consubstantialité des rapports sociaux est mise à jour dans *Opus dos* d'Angélica Gorodischer. Nous commencerons par une présentation générale du livre en insistant sur le fait que la nature sociale et historique des rapports de domination fondés sur la couleur de peau est constamment exposée grâce à une série de procédés narratifs. Par la suite, nous observerons la présence concrète d'autres rapports de pouvoir qui co-existent et s'entrecroisent avec les rapports noirs/blancs. Ceux-ci sont, certes, moins visibles mais ils sont tout aussi importants pour comprendre certains détails *a priori* inexpliqués de la trame narrative. Enfin, nous concentrerons notre attention sur un récit particulier où la consubstantialité des rapports sociaux est mise en relief de façon exemplaire. Nous verrons notamment que ce récit (« Diálogo entre dos que saben ») occupe une place centrale de *Opus dos*, ce qui nous invite à considérer la consubstantialité des rapports sociaux comme une articulation sémiotico-idéologique primordiale et nécessaire à la compréhension du livre dans son intégralité.

²² Danièle Kergoat, *Se battre, disent-elles...*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2012, p. 131

²³ *Idem.*

1.1.1. Le dévoilement du caractère historique des rapports de domination dans *Opus Dos*

Opus dos est un livre original et précurseur qui décrit une société future post-apocalyptique où la stigmatisation associée à la couleur de peau fonctionne de manière inversée, c'est-à-dire que les « Noirs » constituent le groupe dominant et les « Blancs » le groupe dominé. Compte tenu des récits que nous avons étudiés jusqu'à présent, nous nous trouvons en apparence face à un texte très différent du reste de la production de Gorodischer. Comment expliquer que, dans son premier roman d'anticipation²⁴, Angélica Gorodischer se soit intéressée aux problématiques raciales plutôt qu'aux problématiques féministes ? Nous serions tout d'abord tenté de répondre que le thème des conflits raciaux avait plus de chances d'être mieux accepté au sein du milieu littéraire, en particulier dans le milieu de la SF argentine – presque exclusivement masculine²⁵. Toutefois, nous verrons que la problématique des conflits raciaux fonctionne de façon analogique, en visibilisant des mécanismes de domination similaires.

Opus dos aborde d'une manière originale une thématique chère à la littérature de science-fiction : l'exploration d'autres sociétés et les réactions face à des « espèces » ou des « races » différentes. Ces rencontres ont souvent été marquées par un positivisme affirmant la supériorité de la science et de la technique occidentales (et parfois même celle de la race aryenne). Toutefois, un questionnement des conflits raciaux et culturels est également présent dans les œuvres considérées comme classiques, une tendance qui s'affirmera face à la montée des totalitarismes et, surtout, après les ravages de la Seconde Guerre Mondiale. *Les Chroniques martiennes* de Ray Bradbury constituent un livre exemplaire de cette tendance : la conquête de Mars, survenant après une guerre nucléaire qui dévaste la Terre, y est présentée comme un reflet de la conquête de l'Amérique par les Européens, les conséquences tragiques de cette conquête se reproduisant lors de la colonisation de Mars et l'annihilation de ses habitant·es²⁶. Ces préoccupations sont également présentes au sein de la SF argentine où nous

²⁴ Le livre est divisé en neuf fragments différents mais peut également être considéré comme un tout significatif ayant la forme d'un roman. Nous y reviendrons.

²⁵ Comme nous l'avons déjà souligné, la « littérature féministe » était d'ailleurs très peu reconnue à l'époque et la critique académique ne valorisait pas encore « les œuvres de femmes » comme elle l'a davantage fait par la suite, en particulier à partir des années 80. Soulignons cependant que cette reconnaissance tardive se heurte toutefois à de sérieuses limites (cf., Courau *op. cit.*, en particulier p. 116-133).

²⁶ Cf. par exemple, Juan Durán Luzio, « Crónicas marcianas: de la conquista de América a la conquista de Marte », *LETRAS*, 1991, vol. 1, n° 25-26, p. 83-106.

pourrions évoquer la nouvelle « El negro » de Fernando Morales²⁷ ou encore « La purificación » de Héctor Yanover : écrite dans les années 60, elle décrit l'histoire d'un attentat contre une synagogue qui provoque un effet d'avalanche dévastateur (autodafés, pogroms, violente répression policière) débouchant sur une troisième guerre mondiale²⁸.

Les textes SF fonctionnent ainsi comme des métaphores des sociétés contemporaines, engageant une réflexion sur des problématiques qui nous sont très proches. Dans *Opus Dos*, les *novums*²⁹, assumés comme tout à fait « normaux » par les différents narrateurs des récits qui composent le livre, nous obligent à produire un effort de distanciation pour pouvoir construire l'image mentale de la société où se déroule l'action³⁰. Pour cela, on imagine un monde où les rapports de domination fondés sur la couleur de peau sont inversés. Même si l'écrivaine argentine invoque implicitement les tensions existantes dans son propre pays, il s'agit ici plus clairement d'une réflexion sur la société étasunienne, bouleversée à cette époque par les gigantesques mouvements sociaux ayant débouché sur la promulgation du *Civil Right Acts* (1964), interdisant toute discrimination reposant sur la race, la couleur, la religion, le sexe ou l'origine nationale.

L'importance du Mouvement des Droits Civiques pour la gestation de *Opus Dos* est explicitement visible dans la citation en exergue au tout début du livre : « Y un hombre negro muere cada día en Alabama » (Raúl González Tuñón). Elle nous invite à le rapprocher d'une tradition littéraire méconnue, celle des récits utopiques noirs. Il semble en effet que, tout comme la littérature utopique est intrinsèquement liée à la constitution du mouvement ouvrier

²⁷ Fernando Morales, « El negro », in Augusto Uribe (éd.), *Latinoamérica fantástica*, Barcelona, Ultramar, 1985, p. 57-64. La nouvelle raconte l'histoire d'un homme noir, jugé, torturé et exécuté sans raison.

²⁸ Héctor Yanover, « La Purificación », Eduardo Goligorsky (éd.), *Los Argentinos en la luna*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969. Poète et écrivain, Héctor Yanover (1929-2003) est surtout connu pour son métier de libraire et pour son rôle dans la diffusion de la littérature en Argentine. Décrit comme un libraire à la mémoire exceptionnelle, il fut également directeur de la Bibliothèque Nationale de 1994 à 1997. Remarquons que le climat de tension décrit dans la nouvelle fait implicitement allusion à la dictature établie en Argentine après le coup d'état mené par le général Onganía en 1966.

²⁹ Rappelons que le *novum* désigne une « infraction aux lois de l'univers familier de la lectrice/du lecteur qui demande de sa part un effort de *distanciation cognitive* permettant la construction et l'acceptation rationnelle de l'univers fictif ». Cf. Darko Suvin, *op. cit.*

³⁰ Gorodischer utilise presque exclusivement cette technique dans les livres qui se situent dans des univers post-apocalyptiques : l'instance narrative n'ayant pas à se justifier, la personne qui lit est obligée de reconstruire elle-même l'univers en se basant sur ses lectures et son imagination. Soriano souligne d'ailleurs que, dans *Opus Dos* : « el narrador heterodiegético de los fragmentos adopta en general la mirada de uno o varios personajes y cuenta desde esta(s) perspectiva(s) descartando todo tipo de discurso exterior autorizado y/o productor de extrañeza, como en las mejores obras de Ciencia Ficción. » (Soriano, « género, géneros menores », *op. cit.*, p. 7). Sur le jeu dans le choix des narrateurs/narratrices en science-fiction, cf. Irène Langlet, *La science-fiction...*, *op. cit.*, 2006. Voir également, depuis le point de vue d'une écrivaine SF : Barceló Elia, « Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos », in Teresa López Pellisa et Fernando Ángel Moreno Serrano (éds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Universidad Carlos III, 2009, p. 18-39.

ou féministe, cette tradition ait également joué un rôle capital dans la formation du mouvement noir. Comme l'affirme l'écrivain Samuel R. Delany :

Le leader noir Martin Delany (1812–1885—hélas, n.c.) écrivit un seul roman, *Blake, or The Huts of America* (1857), que l'on peut encore aujourd'hui trouver chez le libraire Barnes & Noble, mais dont le récit, très imaginaire, décrit une révolte réussie d'esclaves à Cuba et en Amérique du Sud. On ne pourrait le faire ressembler davantage à un roman de SF du style uchronique³¹

Précisons tout de même que les révoltes d'esclaves sont un fait avéré en Amérique latine (le cas des *quilombos* est révélateur) et qu'elles ont probablement servi de référence à l'écrivain de cette œuvre. Nous pouvons en tout cas recenser aux États-Unis une tradition de récits utopiques imaginant une inversion des rôles ou une société égalitaire dès la moitié du XIX^e siècle ; cette tradition va très fortement influencer, dans les années 1970, la production SF des écrivain·es noir·es, et en particulier celle de ses deux représentant·es les plus connu·es, Octavia Butler et Samuel R. Delany, que nous venons de citer³². Remarquons que ces deux auteur·es développent également un questionnement important des normes de genre et des rapports de classe, Samuel R. Delany se présentant dès les années 70 comme le représentant *working class*, gay et noir, de la contre-culture étasunienne³³.

Il semble ainsi que la préoccupation pour les droits d'un groupe minoritaire est un terrain propice au développement d'une réflexion globale sur les mécanismes affectant les groupes sociaux dominés. La naissance du mouvement féministe aux États-Unis est à cet égard exemplaire : dès les années 1830, les femmes s'organisent lors de rencontres de

³¹ Samuel R. Delany, « Racism in SF », in Sheeree R. Thomas (éd.), *Dark matter: a century of speculative fiction from the African diaspora*, New York, Warner Books, 2000 (je traduis). Disponible en ligne : <<http://www.nyrsf.com/racism-and-science-fiction.html>>.

³² Soulignons l'émergence, au début des années 90, d'un courant critique socioculturel dédiée à l'afro-futurisme : « La sociologue Alondra Nelson a joué un rôle crucial dans le développement de l'*Afrofuturisme* en le constituant comme une manière cohérente de production de la recherche. Selon Nelson, la tâche du chercheur afrofuturiste est "d'explorer des thèmes futuristes au sein de la production culturelle noire ainsi que la façon dont les innovations technologiques déterminent l'aspect de l'art et de la culture noires" » (Lisa Yaszek, « Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future », *Journal of the Research Group on Socialism and Democracy*, vol. 20, n° 3, p. 41-60, je traduis) ; cf. Alondra Nelson, « Afrofuturism », *Social Text*, n° 71, Numéro Spécial, University of Durham, 2002 ; Mark Dery, « Black to the future », in Mark Dery (éd.), *Flame wars: the discourse of cyberspace*, Durham, Duke University Press, 1994. On trouvera un recensement bibliographique consistant qui recense les travaux déjà réalisés au sein de ce champ d'études : <http://afrofuturism.net/criticism/> Le terme « black science-fiction » désigne aujourd'hui des œuvres présentant des protagonistes noirs ou remettant en question l'imaginaire dérivé des canons occidentaux. Pour un bref aperçu en ligne : <<http://www.blacksci-fi.com>> et <<http://blacksciencefictionsociety.com>>.

³³ « Il y a une guerre de classes aux États-Unis et ce n'est pas parce que personne n'en a parlé pendant quarante ans que cette guerre n'a pas existé de manière affligeante en atteignant les plus hauts niveaux de cruauté », cf. Samuel R. Delany, *Shorter views: queer thoughts & the politics of the paralytic*, Hanover, Wesleyan University Press, 1999 (je traduis). Voir aussi, sur le questionnement du genre et du rôle des femmes dans la *Black SF* : Marleen S. Barr (éd.), *Afro-future females: Black writers chart science fiction's newest new-wave trajectory*, Columbus, Ohio State University Press, 2008.

collectifs abolitionnistes, des rencontres qui contribueront à la création des premières associations luttant pour les droits des femmes³⁴. Ces mouvements constituent un berceau d'idées qui va notamment influencer la production littéraire des écrivaines ; *La Case de l'oncle Tom*³⁵, publié par Harriet Beecher Stowe en 1852, en est sans doute l'exemple le plus connu. En France, les écrits d'Olympe de Gouges illustrent également (et même encore plus tôt, puisqu'il s'agit de la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle) cette congruence des luttes et l'influence qu'elle peut avoir sur la littérature³⁶. En Amérique Latine, le roman *Sab* (1841) de la cubaine Gertrudis de Avellaneda est caractéristique du même phénomène et témoigne de la présence en Amérique Latine de récits antiesclavagistes écrits par des femmes³⁷.

Opus dos semble donc s'inscrire dans cette lignée de récits utopiques qui entretiennent un lien entre problématiques raciales et féministes ; ce constat nous invite à prendre en compte la recherche d'une cohérence globale dans l'œuvre de Gorodischer³⁸ qui demeure visible bien des années plus tard puisque, dans un article récent portant sur le traitement de la figure de Michelle Obama par les médias, Angélica Gorodischer rappelait l'imbrication des différentes formes d'oppression :

Las francesas llaman *esclavaje* a la esclavitud y, adivine cómo le llaman a la situación de las mujeres oprimidas (usted y yo no, señora, las que viven allá lejos, ¿sabe?). Adivinó: le llaman *sexaje*. En castellano sería esclavitud y sexitud. Me gusta eso, francamente. Y me gusta porque lleva a pensar en lo que solemos negar: en que no somos puros, impolutos, sin mengua y sin mancha.³⁹

³⁴ C'est notamment l'opinion de Kate Millet (*Op. cit.*, p. 107-108). Cf., également, Kathryn Kish Sklar, *Women's rights emerges within the anti-slavery movement, 1830-1870: a brief history with documents*, Boston, Bedford/St. Martin's, 2000.

³⁵ Pour la première traduction en français : Harriet Beecher Stowe, *La case de l'Oncle Tom*, Paris, Charpentier, 1853. Il convient de remarquer que les premiers récits utopiques afro-américains ont souvent été écrits par des femmes afro-américaines.

³⁶ La pièce d'Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza ou l'heureux naufrage*, fut écrite en 1780 et représentée pour la première fois à la Comédie Française en 1789, à la faveur de la Révolution et des mouvements antiesclavagistes. La pièce, rebaptisée *L'esclavage des Nègres ou l'Heureux Naufrage*, constitue, selon Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff, « le premier drame à mettre en scène des esclaves noirs qui soient de vrais personnages avec une réelle prise de parole sur leur condition et à utiliser la scène comme une tribune contre l'esclavage afin d'atteindre l'opinion publique ». Cf. Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff, « Préface », Olympe de Gouges, *L'esclavage des nègres, ou l'heureux naufrage*, Paris, Harmattan, 2006.

³⁷ Citons également au XIX^e siècle les prises de position engagées de Clorinda Matto de Turner et de Mercedes Cabello Carbonera en faveur des droits des populations indiennes. Cf. Claire Emilie Martin, *Cien años después : la literatura de mujeres en América Latina el legado de Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2010. Le prologue de Antonio Cornejo Polar au roman de Clorinda Matto de Turner est à cet égard particulièrement intéressant (Cornejo Polar, « Prólogo », in Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, La Habana, Casa de las Américas, coll. « Colección Literatura latinoamericana », 1974).

³⁸ Il existe plusieurs passerelles entre ses livres. Celles-ci deviennent parfois explicites, comme nous aurons l'occasion de le constater par la suite.

³⁹ Angélica Gorodischer, « El gato que tose », *Perfil*, 16 octobre 2009. Il s'agit d'une réaction face à l'insistance de certaines personnes et de certains médias qui se plaisaient alors à renvoyer sans cesse la femme du président

Mettant l'accent sur l'incongruité des théories raciales, Gorodischer propose une traduction en espagnol du concept de « sexage » issu des travaux de Colette Guillaumin⁴⁰. Son commentaire vise ainsi à mettre en évidence que la mise en perspective des différents types de domination permet de mieux observer les données constantes de la domination qui constituent ses fondements. Aussi, le propos de Gorodischer souhaite-t-il être unificateur malgré son aspect à première vue provocateur, son objectif étant de souligner une cohérence globale dans la pensée féministe.

En effet, si l'opinion courante dissocie le « féminisme » d'autres formes de luttes pour le présenter comme exclusivement dédié à la cause des femmes, le féminisme est intimement lié aux problématiques d'autres groupes et d'autres mouvements sociaux, tant au niveau théorique que pratique. En témoignent, par exemple, les nombreuses recherches réalisées spécifiquement sur la problématique intersectionnelle en France (Danièle Kergoat, Colette Guillaumin, Christine Delphy⁴¹) ou aux Etats-Unis (*black feminism*). Dans un double volume récent de *l'Homme et la société* dédié à l'intersectionnalité, Elise Palomares et Armelle Testenoire résument de la façon suivante l'intérêt et la portée de concept :

Ces analyses soulignent la nécessité d'adopter une grille de lecture multidimensionnelle qui prenne en compte les formes tant matérielles que symboliques des différents modes de subordination et la manière dont ceux-ci interagissent. La tendance est en effet forte, notamment en France, à imputer les inégalités matérielles au seul registre de la classe, considérant de ce fait implicitement que le sexisme ou le racisme n'auraient que des effets politiques et idéologiques. L'apport des féministes matérialistes a montré que les rapports de pouvoir – qui instituent les uns majoritaires sur la base de marques physiques (sexe, couleur) ou culturelles (langue, religion...) – légitiment par ce système de référence symbolique un ordre hiérarchique qui se concrétise par un accès moindre aux ressources matérielles ainsi que par l'éviction des minoritaires des lieux de pouvoir et de la production des connaissances⁴².

des Etats-Unis à ses origines noires : « No me gusta nada esta insistencia en los antepasados esclavos de Michelle Obama. Como decían mis tías abuelas, “Mala tos le siento al gato”, que es una frase preciosa para decir “sospecho que...” o, peor, “este asunto tiene mal olor”. Si el gato tose, algo pasa. » Disponible en ligne : http://www.perfil.com/contenidos/2009/10/16/noticia_0053.html

⁴⁰ Cf., également, le recueil d'essais *A la Tarde, Cuando Lluve* où l'écrivaine reprend, entre autres, la traduction de ce concept : Angélica Gorodischer, « El control de los cuerpos », *A la Tarde, Cuando Lluve*, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 32.

⁴¹ Danièle Kergoat, « Ouvriers = ouvrières ? Propositions pour une articulation théorique de deux variables : sexe et classe sociale », *Critiques de l'économie politique, nouvelle série*, n° 5, 1978 ; Danièle Kergoat, *Se battre, disent-elles...*, op. cit., 2012 ; Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, coll. « Recherches », 1992 ; Christine Delphy, *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*, Paris, La fabrique, 2008. Cf., également : Annie Bidet-MordreElsa Dorlin (éds.), *Sexe, race, classe pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

⁴² Elise Palomares, Armelle Testenoire, « Indissociables et irréductibles : les rapports sociaux de genre, ethniques et de classe », *L'homme et la société*, n° 176-177 (« Prismes féministes : qu'est-ce que

Aussi, l'analyse des rapports de domination « sous un prisme multidimensionnel » a permis de mettre en évidence l'existence « de principes majeurs – transversaux – de hiérarchie qui construisent l'ordre, le changement social et structurent les pratiques »⁴³. Ce rôle structurant des rapports de domination se retrouve d'ailleurs dans l'œuvre que nous allons à présent analyser, *Opus dos*. Remarquons ainsi que, dans l'extrait ci-dessus, l'accent est porté sur le fait que les rapports intersectionnels débouchent sur l'« éviction des minoritaires des lieux de pouvoir et de la production des connaissances », un élément qui s'observera de façon singulière dans les textes que nous étudierons.

Dans cette mesure, le livre nous convie à une réflexion sociologique et philosophique inspirée par les thèses féministes et, plus précisément, par celles des féministes matérialistes. Nous pensons en particulier à la réhistoricisation constante du discours doxique qui institue la domination comme un fait naturel. En effet, si les récits de *Opus dos* possèdent tous une spécificité, nous estimons qu'ils se rejoignent en un point bien précis : la mise en évidence des mécanismes de naturalisation qui instituent et maintiennent l'hiérarchie. Ce point de congruence rappelle la démarche antinaturaliste engagée par les féministes matérialistes, exprimée de façon explicite par Christine Delphy :

L'analyse de la construction tant des catégories de sexe, d'âge, de classe que des « domaines du réel » tels le privé, le public, l'économie, démontre à la fois que la société est le seul auteur de ces hiérarchies entre les personnes et entre les « choses », et qu'elle dissimule son rôle d'auteur. Pour cacher son rôle, la société, c'est-à-dire l'humanité (car il n'y a d'humanité qu'en société) en appelle à l'idéologie naturaliste : à une vision téléologique de la matière qui est censée être organisée selon un sens, tandis que la société serait soumise à cet Ordre [...]⁴⁴

l'intersectionnalité ? », p. 17. Le concept d'intersectionnalité implique la simultanéité des oppressions et le refus de les hiérarchiser. Palomares et Testenoire rappellent en outre les apports majeurs de cette théorisation qui prend en compte l'impossibilité pour les personnes de séparer les différents processus de domination, la critique d'une perspective moniste (centrée sur « la femme ») héritée du *black feminism* ainsi que l'importance des savoirs situés.

⁴³ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴ Delphy, *L'ennemi principal, tome II, op. cit.*, p. 49. Tout comme Beauvoir, Delphy est particulièrement sensible aux problématiques raciales : « J'ai découvert la lutte contre le racisme aux États-Unis où j'étais étudiante pendant le plus fort de la bataille des Noirs pour leurs droits civiques. J'ai d'ailleurs abandonné l'université la troisième année de mon séjour pour travailler dans la [NAACP] » (Delphy, *classer, dominer, op. cit.*, p. 43).

Delphy se réapproprie dans une perspective féministe l'analogie sociologique entre le divin et le social⁴⁵ afin de mettre en évidence l'historicité de toute construction sociale (les croyances religieuses, mais aussi les théories racistes, classistes ou sexiste). En ce qui nous concerne, nous observerons que la démarche de réhistoricisation est constante dans *Opus dos* et qu'elle coïncide particulièrement avec la démarche féministe que nous venons de décrire. C'est d'ailleurs en ce sens que l'œuvre est analysée par Michèle Soriano, qui met en avant la présence de plusieurs dispositifs produisant une « série hétérogène de tensions » contribuant à questionner la logique essentialisante des catégories instituant la domination. Soriano met ainsi en relief la distanciation à la fois spatiale et temporelle produite par le texte science-fictionnel qui contribue à historiciser les rapports sociaux dans nos propres sociétés :

La doble distancia representa un instrumento crítico, un medio para conseguir una deformación anamorfótica de nuestro mundo, que cuestiona el punto de vista dominante, haciéndolo aparecer como tal: es decir no como norma universal, sino como posición situada, parcial. Permanentemente, ante esta composición anamorfótica, el lector tiene que desplazar su punto de vista, porque si reconoce las características del punto de vista dominante, a la vez desconoce el color asociado a éste; la tensión constante, el vértigo que genera esta construcción anamorfótica es un logro literario que conviene ponderar debidamente⁴⁶

En effet, afin de pouvoir construire sa xéno-encyclopédie, la personne qui lit est obligée de rappeler sans cesse ce qui lui est « connu » (la domination des noirs par les blancs) pour pouvoir rendre plausible mentalement ce qui lui apparaît comme « monstrueux » (la domination des blancs par les noirs). Cette oscillation constante entre un point et un autre dans le processus de production du sens crée une tension permanente qui met en évidence le caractère historiquement situé de la domination.

D'autres procédés littéraires mettent en relief l'existence de tensions⁴⁷, produisant un déplacement permanent de sens qui met en exergue la relativité de tout énoncé. Soriano

⁴⁵ On reconnaît notamment l'influence de la pensée durkheimienne : « [Une] société est à ses membres ce qu'un dieu est à ses fidèles. Un dieu, c'est une puissance supérieure à l'homme et qui lui commande, dont il dépend. Eh bien, la société a, par rapport à nous la même supériorité » (Emile Durkheim, « L'enseignement de la morale à l'école primaire », *Revue française de sociologie*, vol. 33, n° 4, 1992 (1910), p. 617).

⁴⁶ Michèle Soriano, « Literatura menor : géneros y relaciones de género en la literatura argentina actual. », in *IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2004 (Texte communiqué personnellement par l'autrice).

⁴⁷ Soulignons dès à présent que le titre lui-même pointe également dans la direction d'une interprétation à plusieurs niveaux. Comme Soriano l'affirme : « *Opus dos*, segunda obra de la autora, pero también segundo "mundo", como "creación" segunda, y, claro, nivel segundo de ficción a partir de una perspectiva crítica que superpone a la visión dominante, supuestamente única y universal, y a sus principios de división una visión "segunda" que llega a negar la supuesta universalidad y homogeneidad hegemónicas, revelando las tensiones y los conflictos ». (*Ibid.*, p. 6-7).

rappelle que la déstabilisation de la vision dominante, supposément « unique et universelle », repose tout d'abord sur le fait que le livre est constitué de neuf récits situés chronologiquement l'un après l'autre mais qui peuvent aussi se lire séparément, conservant de ce fait leur indépendance. La forme narrative hégémonique du roman est remplacée par l'émergence d'une multiplicité de situations spatio-temporelles, de voix et de points de vue qui *de facto* remettent en question l'existence d'une autorité supérieure. Cette construction originale efface l'autorité d'un discours surplombant et renonce à un savoir absolu et totalisateur ; elle assume le fait de ne pouvoir posséder qu'un savoir partiel tout en agissant pour construire un nouveau type d'objectivité reposant sur la multiplicité de perspectives.

Soriano conclut en faisant valoir une des caractéristiques les plus originales du texte : « al invertir la jerarquía de los colores, esta novela de anticipación, paradójicamente, historiza y desnaturaliza radicalmente la diferencia racial, exponiendo cómo la relación social de dominación crea el color »⁴⁸. La chercheuse rappelle ici l'idée fondamentale développée par des féministes matérialistes comme Christine Delphy ou Monique Wittig, à savoir que le rapport hiérarchique « crée la couleur » (le stigmaté), qui peut tout autant être la couleur de peau que le sexe. Comme Delphy l'affirme :

C'est la hiérarchie qui induit la division du travail ; c'est cette division du travail au sens large que l'on appelle « genre ». Si le genre n'existait pas, ce qu'on appelle sexe serait dénué de signification, et ne serait pas perçu comme important : ce ne serait qu'une différence physique parmi d'autres. Le genre [crée le sexe], autrement dit, donne un sens à des traits physiques qui, pas plus que le reste de l'univers physique, ne possèdent de sens intrinsèque. [...]⁴⁹

De même, *Opus Dos* nous fait-il partager les préoccupations d'une pensée qui critique radicalement le naturalisme, nous invitant y repérer des problématiques traitées par le féministe matérialiste. Avant de procéder à l'étude détaillée des textes, rappelons un fait textuel important qui n'a pas encore retenu l'attention de la critique : même si, au premier abord, le livre ne semble pas accorder une place importante à la domination masculine et que les rapports de domination noirs/blancs occupent le devant de la scène dans *Opus dos*, nous

⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹ Delphy, *op. cit.*, p. 26-27. L'idée de l'artificialité de la catégorie « sexe » a également été avancée par Wittig dans la *Pensée straight* (Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2007). Elle a ensuite été reprise par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* (Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005). Une forte confirmation de cette théorie a été apportée par l'ouvrage de Thomas Laqueur, qui réfute le caractère a-historique du modèle des deux sexes, en situant son apparition au XVIII^{ème} siècle, c'est-à-dire au moment même où se développent de façon radicale les sciences de la médecine et de la biologie (Cf., Thomas Walter Laqueur, *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 2013).

pouvons également constater à un niveau sous-jacent la subsistance de rapports de genre extrêmement violents et qui peuvent – de façon étrange – passer inaperçus.

Comme nous allons le voir, malgré leur moindre visibilité de nombreux procédés narratifs demandent à mettre en relief les différents types d'oppression qui pèsent sur les personnages féminins dans *Opus dos* : si les processus de domination des femmes y sont moins perceptibles, ils sont toutefois profondément inscrits dans les us et coutumes des sociétés que le livre nous fait imaginer. Les personnages féminins décrits par le livre occupent en règle générale un statut « secondaire » mais, néanmoins, ils se révèlent très intéressants à étudier, en particulier en ce qui concerne leur rapport aux personnages masculins. Ce phénomène fonctionne de pair avec un mécanisme narratif anamorphotique que nous avons déjà observé à plusieurs reprises : l'importance des éléments secondaires qui contribuent à subvertir la trame principale du récit.

Nous observerons ainsi à plusieurs reprises des personnages féminins subversifs, qui n'hésitent pas à transgresser les normes et à se rebeller contre les injonctions de genre mais aussi de race. Les femmes blanches de l'univers d'*Opus dos* souffrent d'une double stigmatisation qui est dûment et explicitement prise en compte par le récit, un phénomène qu'il s'agit à présent d'analyser en prenant en compte la simultanéité des processus d'oppression et en commençant par le premier récit du livre, intitulé « Presagios de reinos y aguas muertas ».

1.1.2. L'entrecroisement des rapports de domination dans *Opus Dos* et l'importance des personnages féminins

L'inversion des rapports de domination noirs/blancs produit donc un effet d'anormalité car, pour pouvoir l'envisager, la personne qui lit doit utiliser la catégorie « couleur de peau », mais en l'appliquant de façon inaccoutumée. La permutation des couleurs met ainsi la pensée de la personne qui lit en mouvement, l'invitant à récuser le caractère intemporel des catégories qui séparent l'humanité et qui instituent la domination de façon arbitraire.

Ce phénomène constitue donc le fondement de la trame narrative *Opus dos* mais, néanmoins, nous allons observer que, au-delà du rapport blancs/noirs, d'autres types de domination sont mis en scène dans *Opus dos* : rapports de classe, rapports de genre mais aussi exploitation violente des populations autochtones. Nous verrons entre autres que la personne qui lit est invitée à porter son attention sur ces rapports à partir de la présence de certains détails qui semblent à première vue inexpliquée mais qui demandent l'adoption d'une perspective « informée » pour être interprétés.

En effet, nous avons mis en avant que la trame principale qui anime tous les récits (ou fragments) du livre est l'opposition entre la population noire dominante et la population blanche dominée. Cette opposition donne naissance à un conflit violent qui s'exacerbe au fur et à mesure que les fragments textuels se succèdent, une exacerbation de la violence qui fait directement écho à celle qui a accompagné le Mouvement des Droits Civiques aux Etats-Unis⁵⁰. Dans *Opus dos*, le conflit débouchera sur une Guerre Civile meurtrière entre traditionnalistes et intégrationnistes, événement qui conduira finalement à une destruction totale causée par l'utilisation de la bombe atomique – qui nous invite à une prise de position pacifiste et anti-nucléaire⁵¹.

Afin de nous introduire plus facilement dans le climat de tensions du livre, nous analyserons tout d'abord un événement important survenant dans le premier récit et qui contribue à déclencher le conflit racial : la découverte des ruines d'une civilisation

⁵⁰ La montée en puissance des tensions a en effet donné lieu à une escalade d'événements sanglants. Nous faisons allusion aux soulèvements populaires survenus dans les villes américaines et qui furent réprimés de façon violente par les forces de l'Ordre mais également aux réactions agressives de groupes blancs extrémistes : attentat à l'église baptiste de Birmingham (Alabama), quelques jours après le discours du mémorial de Lincoln (28 août 1963), assassinats de leaders du mouvement noir : Medgar Evers (1963), Malcolm X (1965) ou Martin Luther King (survenu après la parution de *Opus Dos*, en 1968).

⁵¹ N'oublions pas non plus que le livre est écrit en pleine guerre froide et que la crise des missiles a eu lieu quelques années plus tôt à Cuba ; ces années sont aussi marquées par les grandes manifestations pacifistes contre la guerre du Vietnam.

mystérieuse par une équipe d'archéologues. Cette découverte donnera lieu à une théorie scientifique qui affirme que les blancs auraient constitué la caste dominante de cette civilisation disparue en raison d'une guerre nucléaire. Cette théorie se fonde sur la parution d'un livre intitulé *La civilización del desierto*, écrit par l'archéologue Iago Lacross, et qui est cité à plusieurs reprises au sein de *Opus dos* ; tout comme dans *Bajo las jubeas en flor*, c'est un livre qui procure une unité globale à celui que nous sommes en train de lire. Le procédé de mise en abyme renvoie à la littérature borgésienne où le livre est conçu comme un élément ayant une influence capitale sur les vies humaines⁵². Soriano met en avant la position spéciale qu'occupe ce livre en rappelant sa « fonction référentielle fondamentale » :

La existencia de la escala humana, precisamente, se evidencia mediante la permanencia – en las lecturas, las reflexiones y el imaginario de los personajes – de este libro: *La civilización del desierto*, que se convierte en el referente de otra escala humana, colectiva, de otra genealogía, disidente, crítica, política, socio-cultural y no biológica, *natural*.⁵³

La civilización del desierto constitue en ce sens un miroir de *Opus dos* puisque les deux livres attestent l'existence d'une « échelle humaine » différente. La mise en abyme provoquée est la suivante : *La civilización del desierto* décrit une société qui est la nôtre et où il existe un livre appelé *Opus dos* qui décrit un monde où la stigmatisation liée à la couleur de peau est inversée ; dans ce monde, des archéologues découvrent une civilisation mystérieuse où les rapports sont inversés, ce qui renvoie à nouveau à notre monde et ainsi de suite... La tension constante provoquée par cette mise en abyme contribue ainsi à saper les fondements de l'idéologie naturaliste en introduisant la notion de relativité et d'historicité au sein de toute construction humaine. Remarquons en outre que, même si *Opus dos* demeure une fiction aux yeux de la personne-lectrice, son caractère science-fictionnel est renforcé par le fait qu'il se reflète dans l'univers diégétique au sein d'une publication scientifique. Les deux livres contiennent ainsi une dimension émancipatrice rattachée à la science et qu'il nous semble important de mettre en avant.

Celle-ci est d'ailleurs parfaitement comprise et investie dans *Opus dos* par les militants de l'égalité qui l'utilisent pour dénaturiser la domination exercée sur les blancs et pour exiger qu'ils soient pleinement intégrés dans la société. Toutefois, la plupart des scientifiques – tous Noirs – récuseront en bloc cette théorie qui leur semble tout à fait

⁵² Nous pensons particulièrement ou alors à la découverte de Tlön grâce à une mystérieuse encyclopédie dans la nouvelle « Tlön, Uqbar, Tertius » mais également à bibliothèque infinie de la nouvelle « La biblioteca de Babel ». Cf., *Ficciones*, *op. cit.*

⁵³ *op. cit.*

incongrue⁵⁴. Mais cette lutte dans le champ des savoirs n'aura lieu qu'à partir du moment où les résultats des excavations archéologiques seront publiés et, pour l'instant, dans le premier récit, les catégories constitutives du monde fonctionnent encore d'une manière tout à fait stable. Cette stabilité est d'ailleurs particulièrement respectée dans ce premier récit, ce qui permet d'examiner de près le fonctionnement des différents mécanismes de domination, assumés comme tout à fait naturels par la voix narrative et les personnages du récit.

Précisons que nous sommes au début du livre et que nous ne maîtrisons pas encore les données de l'univers diégétique ; ce n'est qu'à partir de la fin du deuxième récit que nous connaissons l'étrangeté centrale du livre. En effet, la focalisation est interne et la voix narrative ne se sent jamais obligée de fournir des explications sur le monde, laissant la personne-lectrice découvrir par elle-même l'univers science-fictionnel⁵⁵. Comme le conflit racial est encore peu ou pas explicité⁵⁶, d'autres formes d'oppression deviennent plus visibles. Nous pouvons ainsi observer les caractéristiques d'une première oppression, à peine perceptible et vite oubliée dans le reste du livre : celle des « nativos » employés par l'équipe de scientifiques pour creuser dans les ruines. Cette exploitation constitue une réminiscence de notre propre monde, puisqu'elle rappelle l'image des archéologues européens qui effectuent des fouilles dans un pays étranger en exploitant des ouvriers natifs⁵⁷. Dans ce texte, les « nativos » vont cependant se rebeller contre l'autorité des archéologues et refuseront de se plier à des conditions insalubres de travail :

—Profesor —dijo [Pablo Weathersby], les expliqué a los obreros —él no decía “los nativos”— que por hoy no vamos a utilizar las excavadoras, ni las palas, ni los picos ni nada. Pero se niegan a cavar a mano desnuda. Propongo que les repartamos nuestros guantes.
Graciela Marmor se rió.
—Los míos les van a quedar grandes a todos.
“Esta muchacha tonta. Si por lo menos se decidiera a acostarse con alguien.”
—Bien, me parece bien. Si ellos están conformes. (1967 : 12)

⁵⁴ Cette dénégarion sera exemplifiée et parodiée dans le deuxième récit par la position du professeur Severin. Nous analyserons ci-dessous l'importance sur le plan discursif et symbolique de cette lutte dans le champ des savoirs.

⁵⁵ Un procédé proche de la paralipse que décrit Genette, couramment utilisé par les écrivain·es SF et que nous avons déjà évoqué plus haut.

⁵⁶ Certaines attitudes ou certains discours semblent toutefois incohérents mais s'expliqueront par la suite. En effet, Gorodischer, suivant l'esthétique borghésienne des détails annonciateurs, introduit des signes insignifiants dans le premier récit qui préfigurent l'étrangeté majeure du livre (l'inversion du stigmate lié au conflit racial) et qui sont uniquement compréhensibles lors d'une deuxième lecture. Le premier récit s'intitule d'ailleurs : « *presagios de aguas muertas* » (Je souligne). Certains d'entre eux retiendront notre attention ci-dessous.

⁵⁷ Il est possible de percevoir ici une critique du colonialisme puisque les puissances dominantes ont souvent invoqué l'impossibilité pour les colonisés de mettre en valeur leur patrimoine culturel, ce qui a conduit à l'appropriation de ce dernier sous prétexte d'universalisme. Par rapport à l'Amérique Latine, nous pouvons aussi l'interpréter comme une appropriation du patrimoine des peuples autochtones.

Le « professeur » est ici le chef de l'expédition, Iago Lacross, l'archéologue qui a écrit le livre que nous avons mentionné plus haut : *La civilización del desierto*. Ce livre contient des hypothèses révolutionnaires qui favorisent largement les droits des blancs mais cela n'empêche pas son auteur de ressentir un mépris profond pour d'autres minorités ethniques : il n'hésite pas à demander aux « natifs » de creuser à main nue dans les ruines alors qu'il sait que celles-ci sont remplies de restes radioactifs. À l'inverse, le jeune Pablo Weathersby exprime une position plus nuancée puisqu'il prend une initiative solidaire à l'égard de ceux qu'il désigne sous le terme « ouvriers ». À travers le nom que ce dernier leur donne, un premier cas d'intersectionnalité devient apparent. En effet, l'utilisation de « obreros » en tant que synonyme de « nativos » montre comment les variables de classe économique et de couleur de peau peuvent se recouvrir, parfois presque entièrement.

En outre, un détail narratif attire ici notre attention : la phrase entre guillemets qui appartient à Iago Lacross et qui révèle ses pensées sexistes à l'égard de sa jeune collègue, Graciela Marmor : « “Esta muchacha tonta. Si por lo menos se decidiera a acostarse con alguien.” » (1967 : 12). Il ne s'agit pas ici d'un monologue intérieur mais bien d'une intervention de l'instance narrative qui nous révèle les pensées intimes du chef scientifique de l'expédition en intercalant un paragraphe différent au sein de la narration générale⁵⁸. Cette interruption impromptue du récit, qui va se produire dans l'ensemble du texte, peut provoquer un trouble dans la lecture mais elle mérite néanmoins d'être interprétée à la lueur des hypothèses que nous avons développées jusqu'à présent : la personne qui lit est invitée à découvrir un aspect caché de la personnalité respectable du professeur Lacross.

En effet, tout comme pour les ouvriers « natifs », Iago Lacross possède une attitude méprisante à l'égard des femmes qu'il ne considère pas comme ses égales. Le statut inférieur de Graciela Marmor au sein de l'équipe de scientifiques fait d'ailleurs écho à une hiérarchisation similaire au sein du groupe des natifs, qui sont décrits de façon très condescendante :

Los nativos estaban en círculo, agachados en cuclillas a la sombra de una pared: eran simpáticos; plañideros y sonrientes al mismo tiempo; haraganes, supersticiosos y enfermos. Tenían una piel *sospechosa*, entre broncea y *blanquecina*. Parecía (vagas referencias que ellos mismos habían dado), que bien al norte, donde empezaban los amagos de una selva (¿selva?) vivían en tribus, un grupo étnico pobre y cada vez más débil, que sobrevivía contra toda

⁵⁸ Iago Lacross a beau être un des premiers noirs exprimant une prise de position en faveur des droits des blancs mais cela ne l'empêche pas d'avoir une vision des femmes très condescendante.

lógica. Había entre ellos *dos mujeres horriblemente flacas*, que les hacían la comida. Una de ellas era hermosa. (1967 : 13, je souligne)

La marginalisation liée au genre se superpose à celle qui se crée sur la couleur de peau puisque, dans le groupe marginalisé des « natifs », les femmes occupent une situation subordonnée en étant recluses dans l'espace domestique. On remarque deux paradoxes supplémentaires que l'autrice énonce sur un mode humoristique : les femmes des autochtones s'occupent de la cuisine mais elles sont insuffisamment nourries et, malgré tout, l'une d'entre elles apparaît comme appétissante aux yeux du narrateur, ce qui dénote la présence d'un filtre narratif issu d'un regard masculin concupiscent – celui du professeur Lacross. Ainsi, si le texte met en relief la marginalisation du groupe des « natifs », Gorodischer se garde de présenter leur société comme un jardin de l'Eden⁵⁹.

Rappelons en outre que, lors de ce premier récit, la personne-lectrice ne connaît pas encore l'étrangeté majeure du texte, malgré les quelques indices annonceurs que nous pouvons déceler dans l'extrait. Lors de notre première lecture, nous pouvons nous demander pourquoi la voix narrative affuble la couleur blanche d'un suffixe péjoratif (« blanquecina ») et pourquoi elle utilise le mot « sospechosa ». Ce n'est que lors d'une seconde lecture que nous pouvons comprendre la signification du ton méprisant vis-à-vis de la blancheur de peau. De la même façon, Lacross, sur qui est focalisé le récit, est hanté par des pensées qui provoquent notre étonnement. La narration annonce en effet que le professeur a eu un fils avec une femme blanche qu'il n'a jamais eu le courage de l'épouser, ce qu'il regrette très fréquemment :

Si se hubiera casado con la madre de Nat, de Nataniel, no lo llamaría Nat, no lo hubiera sobreprotegido sobornándolo, no se encontraría ahora donde se encontraba en sus relaciones con él. La madre de Nat había sido rubia y de piel muy blanca. Nat tenía la piel mate, los ojos azules, y todo lo que quería en la vida era volar, ser piloto. (1967 : 10)

Y volvió a pensar en que no se había casado con la madre de Nat, pero de eso hacía tanto tiempo, y de todas maneras Nat le pertenecía, le había pertenecido desde el día que nació. (1967 : 11)

Nat me evita porque no me casé con su madre que era blanca y rubia (1967 : 17)

⁵⁹ Cette préoccupation s'affirme à nouveau dans le 7^{ème} récit d'*Opus Dos*, intitulé « Otra vez Lagash ». On y retrouve après la guerre nucléaire une société revenue à l'état tribal, où les différences raciales se perpétuent et où les femmes sont utilisées comme monnaie d'échange : il n'y a pas d'« avant » idyllique comme dans des œuvres contemporaines à *Opus Dos* (cf. le premier chapitre de *Cien años de Soledad*, par exemple) ; l'utopie se conçoit différemment, de façon dynamique.

Comme nous pouvons le constater, l'histoire de ce fils naturel interfère de façon intempestive avec la trame narrative principale de façon *a priori* non justifiée. Dans le dernier paragraphe du récit, Lacross avoue même qu'il n'a pas eu le courage de se marier avec elle⁶⁰ car cela aurait mis en péril sa carrière universitaire : « Lacross pensó “no quise casarme con Aixa por no poner mi carrera en peligro al casarme con una mujer blanca” » (1967 : 23). Le fait que cette information capitale se situe en position secondaire par rapport à la trame principale du premier fragment – la découverte de la civilisation du désert – met l'accent sur les éléments périphériques du récit, nous incitant à les prendre en compte. D'ailleurs les pensées de Lacross constituent l'élément déclencheur de l'activité xéno-encyclopédique qui consiste à reconstituer le monde d'*Opus dos* pour le rendre plausible.

Il convient donc de mettre en relief l'importance de ce détail qui n'en est pas vraiment un : qui est cette femme et pourquoi Lacross ne peut-il pas se marier avec elle ? Si nous examinons cet élément *a priori* secondaire du récit, nous nous rendons compte qu'il met en exergue la lâcheté du professeur. Ce dernier n'a pas eu le courage de s'affronter aux conventions sociales et de se marier avec la mère de son enfant et de l'élever ensemble – le récit laisse même deviner qu'il a dû soustraire l'enfant à la tutelle de sa mère, lui donnant une éducation correspondant à celle d'un enfant noir. La relation entre Iago Lacross et la femme blanche témoigne ainsi d'un double rapport de domination exercée sur une femme blanche par un personnage à la fois « noir » et « homme ». La double oppression de cette femme blanche dont nous ne savons rien⁶¹ occupe donc de façon paradoxale une position cruciale dans la recherche du sens et dans la configuration de l'univers diégétique.

De plus, l'importance des détails dans la configuration du sens est mise en valeur d'une façon prononcée grâce à l'utilisation de procédés métanarratifs. En effet, les personnages sont eux-mêmes en train d'imaginer un monde étranger à partir de quelques

⁶⁰ Nous nous permettons ici une digression fondée sur la biographie de l'autrice puisque son mari et elle-même se sont mariés contre la volonté de leurs familles en raison de leurs confessions religieuses (la famille de son mari est juive et elle-même est catholique).

⁶¹ Il convient ici de remarquer une probable erreur d'impression du texte entre la première édition du livre et son édition espagnole. Cette dernière indique que c'est la mère de l'enfant qui souhaite apprendre à voler : « La madre de Nat tenía la piel mate, los ojos azules, y todo lo que quería en la vida era volar, ser piloto. » (Angélica Gorodischer, *Opus dos*, Barcelona, Ultramar, 1990). C'est bien l'enfant, Nat, qui désire ardemment voler et non pas sa mère dont l'unique indice sur sa vie nous est donné par le récit : « había sido blanca y rubia » (1967 : 10). Le verbe au passé nous laisse entendre que la femme n'est plus en vie. Remarquons uniquement que ce désir du jeune Nat représente de manière allégorique la recherche de la liberté (n'oublions pas qu'il est un fils naturel et métis et, par conséquent, doublement marginalisé). Le désir de voler se retrouve chez un personnage féminin inventé par Gorodischer dans « La resurrección de la carne », où une femme monte sur une motocyclette et s'envole dans le ciel. La nouvelle est initialement publiée en 1979 dans le magazine de SF *Zikkurath* (p. n. c.) avant d'être incluse au sein de *Mala noche y parir hembra* (1983 : 89-93). Cette représentation allégorique devient encore plus marquée dans la quête de la protagoniste de « El inconfundible aroma de las violetas silvestres » (1991 : 99-112), une astronaute qui voyage seule jusqu'aux confins de l'espace.

détails infimes car ils sont en train de fouiller les ruines d'une civilisation inconnue et leur métier d'archéologue consiste à reconstituer ses caractéristiques à partir de données fragmentaires. D'ailleurs, ce processus est explicité par Lacross lui-même, dans une réplique stratégiquement placée au tout début du récit :

—Mi querido muchacho —no hubiera querido decir esa frase— ya sé que casi no tenemos elementos de juicio, ¿pero ha oído hablar de la imaginación? ¿No le gusta *encontrar un fragmento, un pedacito de algo, y construir a su alrededor un mundo*, extracientíficamente se entiende? (1967 : 10, je souligne)

L'activité des archéologues constitue ainsi un miroir de l'activité xéno-encyclopédique de la personne-lectrice. Mais quelle est donc la trouvaille de ces archéologues du futur ? La voix narrative mentionne la découverte par le professeur Nicodim, l'expert linguiste du groupe, d'un langage et d'un alphabet très proche du leur. Ce dernier effectivement parvenu à déchiffrer sur un écriteau la graphie « arhentino o arjentino » (1967 : 22) ainsi que le nom de la ville qu'ils sont en train de mettre à jour : « Buenos aires » (1967 : 22). À la fin du texte, les archéologues sont parvenus à identifier des objets en ruine comme étant des armes et ont également réussi à reconstituer le plan urbanistique de la ville en s'aidant des quelques écritures qu'ils sont arrivés à déchiffrer. Ils arrivent alors à la conclusion que la société du désert était fortement militarisée et que les soldats occupaient les bâtiments les plus importants, situés au cœur de la ville. L'ensemble de ces éléments nous invite donc à conclure que la civilisation découverte renvoie au contexte historique de publication, puisque le livre est publié en 1967, c'est-à-dire un an après l'instauration de la dictature militaire menée par le général Onganía (1966).

Précisons à cet égard que les archéologues débattent tout au long du récit pour savoir si la société qu'ils viennent de découvrir était une civilisation guerrière ou non et si cet aspect guerrier avait mené ses habitant·es à leur perte. Compte tenu des plusieurs coups d'état qui secouèrent la vie argentine, les pensées pacifistes du professeur Lacross acquièrent une tout autre résonnance : « ojalá haya sido un pueblo pacífico [...] Ojalá no sean armas [...] Ojalá hayan sido buenos y sabios y sonrientes » (1967 : 17). A travers ce nouveau phénomène anamorphotique, le texte nous invite donc à réfléchir aux conséquences dévastatrices d'une société de plus en plus militarisée : le fait que la « civilisation guerrière » ait été définitivement anéantie par une guerre nucléaire devient en outre fortement significatif.

Le groupe des archéologues effectue d'ailleurs des découvertes qui nous éclairent sur les fondements de la militarisation de la société. Il convient à ce propos de revenir sur les

découvertes réalisées par le professeur Nicodim, qui invitent non seulement la personne qui lit à effectuer un travail de déchiffrement mais qui sont aussi l'occasion de quelques jeux humoristiques révélateurs. Ainsi, le professeur demande au reste des scientifiques s'ils peuvent deviner ce que peut représenter le « monument phallique » que les archéologues ont découvert et qui fait incontestablement référence à l'obélisque emblématique de Buenos Aires. L'unique personnage féminin du groupe, la « doctora Marmor », répond alors que ce monument constituait très probablement « la sede del ejército » (1967 : 20), ce qui met en évidence l'association entre monde masculin et monde militaire que nous avons notamment analysée dans *Cuentos con soldados* ou dans *Bajo las jubeas en flor*.

Cette intervention de Graciela Marmor à ce moment stratégique du récit n'est d'ailleurs pas isolée. Quand Nicodim annonce au reste de ses collègues qu'il a déchiffré sur le marbre la graphie « buenos aires », il ne manque pas de provoquer la réaction des archéologues hommes : « —¿Buenos aires? —preguntó Leonard—. ¡No habrán querido decir que en este infierno había buenos aires! » (1967 : 22)⁶². C'est à ce moment que Graciela Marmor intervient pour rappeler à ses collègues que le lieu où ils se trouvent n'a pas toujours été un désert : « Graciela Marmor se puso seria: no se olvide que esto no siempre fue un desierto » (1967 : 23) – soulignons d'ailleurs que, dans ce fragment, il s'agit de la dernière prise de parole par un personnage. Les collègues hommes de Marmor ne sont donc pas capables d'imaginer le caractère malléable de ce qui leur apparaît comme la chose la plus inamovible, la Nature elle-même. Pourtant, la voix de Marmor intervient à plusieurs reprises tout au long du récit pour leur rappeler que la région qu'ils sont en train d'explorer n'a pas toujours été un désert⁶³. Mais, à chaque reprise, sa voix est soit ignorée soit méprisée par l'attitude sexiste de Lacross qui se reflète également dans les réactions paternalistes du professeur Nicodim : « calma, señorita, calma » (1967 : 22)⁶⁴.

Graciela Marmor constitue un personnage féminin qui apparaît en deuxième plan dans *Opus Dos* mais qui n'hésite pas à s'exprimer depuis sa position subordonnée. Son rôle nous semble d'autant plus intéressant à étudier qu'elle n'est pas le seul personnage de ce type dans

⁶² Ce commentaire est doublement humoristique : il joue de la surprise des archéologues, qui découvrent un endroit nommé « buenos aires » en plein milieu d'un désert à la chaleur asphyxiante ; il fait également référence à la chaleur estivale suffocante de Buenos Aires, une chaleur rendue d'autant plus pénible en raison de la pollution de la ville.

⁶³ Nous revenons plus tard sur la problématique écologique (voir : *infra*, p. 467-475).

⁶⁴ Nous retrouvons l'attitude paternaliste des scientifiques par rapport aux femmes dans plusieurs récits de Gorodischer : par exemple, dans « Sensatez del círculo » (voir : *infra*, p. 326-335), ou encore dans le récit « Caviar Negro », publié dans *Menta* (2000). Pour une analyse détaillée de celui-ci : Michèle Soriano, « Limites, seuils et confins : Du genre et des univers », in Jean-Louis Brunel et Jeanne Raimond (éds.), *Textes et frontières*, Nîmes, Institut international de sociocritique, Université de Nîmes, 2010, p. 189-205.

le livre. C'est le cas, par exemple, dans le quatrième récit, de la « mestiza Lea » qui n'hésite pas à s'investir corps et âme dans le mouvement intégrationniste, entonnant un chant d'espoir au cœur des manifestations étudiantes, un chant qui se révélera déterminant car il ralliera les troupes autour de son courage :

Un grupo de estudiantes negros y blancos venía rodeando a alguien que cantaba. Era una voz aguda que subía, subía, y temblaba.

—*Cuando hayan muerto todos los astros*

y palidezca el sol del verano

vamos hermano dame tu mano

no miraré hacia atrás ni adelante

la sangre negra

la sangre blanca

toda la sangre

formando un río.

El círculo que se iba haciendo más denso alrededor de la voz, coreó el estribillo:

—*...la sangre negra la sangre blanca toda la sangre formando un río.*

Ce chant est d'autant plus important qu'il permet de souder les manifestant·es entre eux juste avant une charge violente de la police⁶⁵. Le personnage de Lea, qui reprend en chantant une partie du fameux son n° 6 de Nicolás Guillén⁶⁶, symbolise ainsi la lutte pour l'égalité des droits et représente, par son engagement, l'importance de la présence féminine dans cette lutte. Un autre personnage secondaire féminin qu'il importe d'étudier est celui de Dita Kandilis. Il est intéressant de constater que cette dernière n'apparaît pas explicitement dans la diégèse mais qu'elle agit « dans l'ombre », sous le regard des hommes et en s'opposant aux préjugés masculins. Le récit où elle intervient est d'ailleurs intitulé de manière significative « La sombra del tigre ». En réalité, Dita Kandilis apparaît uniquement au sein de récits intradiégétiques énoncés par des narrateurs masculins. Le dialogue entre le vieux milliardaire noir Evangelos Brader et son petit-fils illustre parfaitement cette situation :

—¿No fuiste con ella a comer al restaurante del lago esta noche?

—No. A Dita no le gustan esos programas.

—¿Ah no? ¿Y qué es lo que le gusta?

—Ella tampoco te gustaría, abuelo. A ella le gusta estudiar, está siguiendo sociología y economía política; le gusta hablar en serio, discutir, parece un

⁶⁵ Cette répression aura comme conséquence la mort d'un des étudiants blancs, qui sera alors transformé en symbole de la résistance et de la lutte intégrationniste.

⁶⁶ Nicolás Guillén Batista, *Sóngoro Cosongo y otros poemas : selección del autor*, Madrid, Alianza, 1998 (1931). Ce poème apparaît également en exergue du quatrième récit. Pour une version chantée de ce poème: Bobby Matos & Afro Latin Jazz Ensemble, « Óiganlo (son número seis) », (9'35), Album : *Acknowledgment*, Life Force Jazz (794325841027) (1 CD), 2006.

muchacho a veces. [...] Tengo miedo por ella, es una chiquilina vehemente, que se ha metido en cosas de hombres. [...] Si viniera te hablaría de reivindicaciones, de revolucionar el estatus socioeconómico, así dice ella. Te ordenaría que repartieras tu fortuna, o que la emplearas en las luchas por la integración racial. (1967 : 84-85)

La lecture de ce passage produit une certaine sensation d'incohérence puisque la scène que le petit-fils décrit au conditionnel acquiert une proportion inusuelle pour une histoire secondaire. Pourtant, tout au long du récit, la narration nous fournit certains détails importants qui nous invitent à reconstituer l'ensemble de l'histoire. Nous apprenons ainsi que Evangelos Brader avait une fille appelée Irene qui est la mère du jeune homme avec qui il discute. Il admirait énormément dans le caractère de sa fille son indépendance d'esprit et sa vitalité, éléments qu'il n'arrive pas à retrouver chez son petit-fils. C'est Dita Kandilis qui lui rappelle sa fille défunte et qui est arrivée à le convaincre d'aider clandestinement le mouvement des blancs en lui léguant sa fortune. Ce n'est qu'à la fin du récit, quand on entend les sirènes des voitures de police qui arrivent chez Evangelos Brader pour l'arrêter, que le récit nous invite à reconstituer l'ensemble : « Al recuerdo de Irene, que había ido quedando solo en él, Evangelos Brader agrega ahora los de Dita y el gato, y una duda acerca de sus motivos » (1967 : 95). Ainsi, nous déduisons que les scènes que décrivait le petit-fils se sont réellement produites et le titre de « la sombra del tigre » révèle son sens occulte.

Le récit présente ainsi le même procédé anamorphotique qui est contenu dans « El jardín de los senderos que se bifurcan » et qui est mis en valeur par Soriano grâce au concept d'anamorphose : « El sutil dispositivo formal - la dilatación exagerada de un detalle que, si el observador acepta el cambio de posición, revela un sentido oculto »⁶⁷. Dita, la jeune femme dynamique et engagée, a bel et bien osé défier les interdits liés à sa condition et a exigé à Brader d'aider un groupe d'activistes luttant en faveur des droits des blancs, ce qui provoque l'emprisonnement de ce dernier⁶⁸. L'événement est d'autant plus important qu'il s'agit de la dernière scène décrite dans le livre avant le début de la guerre nucléaire qui va suivre entre les noirs et les intégrationnistes.

Avant de conclure, rappelons uniquement que Evangelos Brader est un homme noir et qu'il est détenteur d'une immense fortune. Le fait qu'il soit milliardaire ajoute ainsi une dimension économique au récit et, même si nous pouvions initialement développer des

⁶⁷ Michèle Soriano, « Tradición fantástica y procesos anamorfóticos », *L'écrivain argentin...*, op. cit., p. 83.

⁶⁸ Dita Kandilis fait partie d'une cellule d'un « parti proscrit qui veut abolir les classes et la discrimination » (85). N'oublions pas que le livre est publié pendant les années 60 et qu'il fait référence non seulement aux conflits raciaux étasuniens, mais aussi aux guérillas latino-américaines et, plus localement, à une période tourmentée et instable de l'histoire argentine.

sentiments d'hostilité à son égard, il apparaît finalement comme un grand-père généreux. Cette dimension économique est fortement liée à un autre espace social, celui de l'université : les jeunes qui manifestent sont des étudiants en sciences humaines, ce qui illustre non seulement l'intérêt pour ces disciplines mais également, de façon globale, que la lutte pour la détention des savoirs est essentielle à l'effort émancipateur. Nous allons examiner de façon plus détaillée cette lutte sur le plan discursif ainsi que la connexion entre monde économique et monde intellectuel.

Nous avons donc mis en relief que, dans *Opus dos*, les rapports de domination ne se limitent pas à l'opposition noirs/blancs mais que ceux-ci coexistent et s'entrecroisent avec d'autres types de domination : domination des populations indigènes et exploitation de leur force de travail mais aussi subordination des femmes tant au sein du groupe des dominé·es que des dominant·es. Ces types différents de domination n'occupent pas le devant de la scène mais leur importance demande à être mise en relief grâce à l'adoption d'une perspective qui prend en compte l'ensemble des rapports de domination. Cette lecture attentive et informée est notamment suggérée par l'interférence de trames narratives secondaires mais aussi par l'allusion explicite dans la diégèse à une dimension cachée que les archéologues tentent de découvrir en déchiffrant des signes à première vue incompréhensibles.

Nous avons en outre observé qu'il existe des personnages féminins actifs qui jouent un rôle important dans la diégèse même si cela n'est pas clairement explicité par le récit. C'est notamment la présence d'un de ces personnages féminins qui va à présent nous intéresser dans le sixième récit du livre, intitulé « Diálogo entre dos que saben » – un texte qui, comme nous le verrons, condense de façon exemplaire les problématiques que nous avons exposées pour l'instant.

1.1.3. La reconstitution théâtrale de la domination

Après la fin du cinquième récit, qui se termine par l'arrestation du millionnaire noir, le sixième récit (« Diálogo entre dos que saben », 1967 : 93-107), qui va nous occuper intégralement dans cette sous-partie, nous plonge au milieu d'une terrible Guerre Civile ayant eu des conséquences dévastatrices pour l'ensemble de la planète. L'ellipse entre le cinquième et le sixième récit nous empêche de savoir ce qui a eu lieu, mais plusieurs éléments rappellent la catastrophe provoquée par l'utilisation de l'arme atomique ; l'extinction de la végétation, les restes radioactifs, la nourriture synthétique ou la présence de bombardiers qui survolent les personnages contribuent à créer un climat post-apocalyptique accablant qui indique que la guerre ne s'est pas encore terminée. La société a entretemps été entièrement militarisée et ce qu'il demeure de la population civile, tant noire que blanche, vit dans des camps de réfugié·es dirigés par l'armée. L'anéantissement est quasi-total et aboutira même par la suite à la disparition de la technologie puisque, dans le septième récit, les rares survivant·es vivent dans la forêt, arrivés à l'état tribal⁶⁹.

Dans ce tableau lugubre et oppressant, une relation remplie de vie va se nouer entre deux enfants qui ont échappé au contrôle de leurs parents. Ils se rencontrent au milieu des décombres, dans un immense terrain vague couvert de sable gris, jonché de ferraille et d'objets détruits par la guerre ou infestés par la radiation. La situation rappelle celle de la civilisation enfouie sous le désert mais aussi des configurations narratives présentes dans des livres ultérieurs de l'écrivaine argentine : le dialogue entre les deux protagonistes de « Caviar Negro » (*Menta*, 2007) ou, par exemple, la rencontre dans les ruines de Rosario entre les deux protagonistes de *Las señoras de la calle Brenner* (2013)⁷⁰.

Signalons tout d'abord que le récit comporte une dimension doublement inhabituelle. D'une part, il nous propulse dans une société abominable où règne l'abject et l'inhumain et, d'autre part, il exprime cette inhumanité d'une façon tout à fait étrange pour une littérature destinée à des adultes. Le récit nous place en effet face à une situation qui contraste très fortement avec nos attentes mais aussi avec le reste des récits d'*Opus Dos* : une fille blanche

⁶⁹ Nous préférons l'expression « arrivés à l'état tribal » plutôt que « réduits à l'état tribal », qui sous-entend un jugement de valeur à propos d'une soi-disant « régression ». Soulignons d'ailleurs que, comme dans *Bajo las jubeas en flor*, il n'y a ni gagnant ni perdant à l'issue des guerres, mais uniquement une destruction mutuelle généralisée très fortement meurtrière et entièrement dénuée d'héroïsme.

⁷⁰ La destruction semble être un motif cher à Gorodischer car il permet d'évincer le superficiel, les éléments « décoratifs », et de toucher à l'essentiel. Il peut en cela renvoyer à une méthode philosophique et en particulier à une démarche phénoménologique ou existentialiste : dénuées de l'appareil technologique, les caractéristiques des vies humaines apparaissent sous une forme épurée.

et un garçon noir qui jouent de façon innocente en parlant une langue enfantine, naïve et éloignée des conventions littéraires. Cependant, l'effet le plus étrange de ce texte est qu'il expose sans ambages la matérialisation des rapports de domination mais aussi la façon profonde dont ils sont intériorisés par ces deux enfants. En effet, ce texte démontre parfaitement que la domination s'apprend dès l'éducation des enfants et qu'elle participe à la construction de leur identité et à la façon dont ils envisagent leur rapport aux autres. Toutefois, nous allons également constater que la nature inacceptable des hiérarchies sociales sera récusée par la petite fille qui va prendre les devants et qui se rebellera face à l'autorité de son compagnon de jeu.

Signalons pour commencer que les deux enfants se rencontrent par hasard au milieu des décombres et qu'ils décident de jouer ensemble en utilisant au hasard les objets trouvés dans les ruines. À partir d'un bout de bois ou d'un morceau de tissu, ils vont reconstituer une maison, des habits d'adulte, une bataille, le passage d'un bombardier, etc. Ce jeu constitue ainsi une reconstitution métanarrative de la diégèse principale puisque les enfants vont par exemple imaginer une situation où ils sont les seuls survivants d'une immense catastrophe.

Mais ce jeu prend aussi l'aspect d'une imitation théâtrale du monde des adultes qui contribue à dévoiler les fondements matériels et symboliques des rapports de domination, tant sur le plan de la racialisation que sur celui de l'appropriation des femmes. Le jeu commence ainsi d'une façon significative puisque la fille demande de « jouer à la maison » alors que le garçon insiste pour « jouer à la guerre », requête à laquelle la fille va momentanément accéder. Mais alors que celle-ci souhaite s'allier au garçon pour combattre des ennemis communs, celui-ci lui rétorque que cela est impossible car lui est noir et elle, blanche. La fille, qui ne comprend pas pourquoi ils devraient absolument se plier à ce schéma, affirme avec insistance que la couleur de peau n'est pas importante :

—¿Pero no ves que tenemos que pelear entre nosotros porque somos de distinto color? Yo soy negro.

—Hacemos que yo también era negra.

—¡Ah no!

—¿Por qué no?

—Porque no se puede. Por eso hay guerra, dice mi mamá, porque los blancos quieren ser iguales a los negros y no pueden.

—Entonces juguemos a la casa y no peleemos. (1967 : 102-103)

Dans cet extrait, le modèle des parents est reproduit de façon caricaturale chez le petit garçon, la fille conservant une indépendance d'esprit qui lui permettra d'échapper à certaines contraintes. Parmi les traits de sa personnalité, sa générosité est mise en avant de façon

ostentatoire par la voix narrative quand elle décide de partager ce qu'elle possède avec son compagnon⁷¹. On remarque aussi sa capacité de résistance et de persuasion quand elle réussit à convaincre son compagnon d'oublier la valeur stigmatisante de la couleur de peau. Mais si le petit garçon accepte de céder sa place supérieure en tant que blanc, il n'est pourtant pas prêt à céder tous ses avantages : « bueno, vamos a hacer que eras negra y estábamos casados y yo te mandaba » (1967 : 103). Cette réponse renforce l'image d'une imbrication entre les différents mécanismes de domination, le petit garçon étant parfaitement au courant de sa position privilégiée dans les rapports de genre :

—Ahora ya está —dijo él—, pongámonos adentro.

—No, no. Estabas en el cuartel y yo te esperaba y cocinaba.

—Y yo llegaba y te decía que la comida tenía gusto a quemado.

Ella torció la cabecita y el pelo lacio le cayó sobre un hombro:

—No, ¿eh? —pidió.

Tenía puesto un saco tejido en lana oscura, y un codo agudo asomaba por el agujero de la manga izquierda. Sus muñecas eran flacas, y mostrando unos dientes pequeños y unas encías enrojecidas en los bordes, ensayó una casi sonrisa:

—No, ¿eh? Decías que estaba rico todo. (1967 : 104-105)

Le rictus forcé de la petite fille montre qu'elle a bien intériorisé les normes de conduite liées à son genre, même si cela lui est particulièrement coûteux. Toutefois, la fille démontre également une force de volonté qui la pousse à refuser certaines injonctions et à renégocier constamment sa position. Le garçon, qui voit son rôle dominant d'homme et de noir remis en question, se voit ainsi contraint de se plier aux souhaits de sa camarade de jeu. Précisons également que, dans cet extrait, la description des habits de la fille ajoute une dimension économique à sa situation, qui devient triplement inférieure : blanche, femme mais aussi pauvre. En revanche, le garçon, est le fils du commandant du camp militaire et il est habitué à un meilleur standing de vie : « Podrías dejar los platos para que los lave mañana la asistenta, y nos vamos a dar un paseo » (1967 : 105). Le récit demeure toutefois centré sur les rapports de genre et le jeu de rôles se poursuit avec l'énervement du garçon qui, paradoxalement, ne supporte pas que sa femme soit trop obéissante :

—¡Pero no digas siempre sí! Tendrías que decir no y gritarme un poco, entonces yo grito más y te hago callar.

—Bueno.

Siguieron paseando.

⁷¹ Il s'agit en l'occurrence d'une barre de chocolat (fabriquée avec des produits de synthèse), denrée très rare dans cette société post-apocalyptique.

—Ahora vamos a casa —dijo él.
 —No. Quiero seguir paseando.
 —¡He dicho que a casa! —gritó él.
 Mientras ella se quedaba, indecisa, al borde de otro no, él la empujó hacia el dibujo cuadrado. (1967 : 106)

Remarquons également que l'extrait fait apparaître les mécanismes d'une violence domestique qui acquiert même une dimension physique quand le garçon pousse la fille dans la maison. Cette violence atteint son paroxysme quand, allongés sur le sable grisâtre, le garçon lui demande de procéder à l'acte sexuel :

—Ahora tenemos que hacer eso.
 —¿El qué?
 —Lo que hacen los casados.
 Entonces ella dijo que no, sin saber qué era lo que hacían los casados, pero con la urgente sospecha de algo vergonzoso y violento, porque él había hablado con una complicidad funesta, dominadora y satisfecha. Dijo no varias veces e incorporó su cuerpo flaco, apoyando las palmas de las manos contra el suelo.
 —No. [...]
 Gritó, mientras salía corriendo. El polvo gris se levantaba en nubecitas a su paso.
 —Sonsa —dijo él y escupió—. Sucia blanca, sonsa. (1967 : 106-107)

La « complicité funeste, dominatrice et satisfaite » décelée par la fille dans l'attitude du garçon dévoile pleinement le rapport de genre fondé sur la domination. Celui-ci est pleinement intégré par le petit garçon noir, qui n'hésite pas, quand il sent son autorité remise en question, à ramener la fille à son statut inférieur de blanche, jouant un comportement qui imite les adultes à la perfection : il crache de façon méprisante et profère des insultes racistes. Quant à la petite fille, après avoir identifié le danger (« la urgente sospecha de algo vergonzoso y violento »), elle fait à nouveau preuve de caractère et réagit de façon décisive face à la violence, en allant jusqu'au bout de sa décision et en échappant finalement à l'emprise physique du garçon. Sa réaction semble ainsi montrer que la violence doit être assumée en tant que telle par une action ferme et efficace, tant sur le plan mental que physique (et même si la seule solution est de courir).

Ce sixième récit de *Opus Dos* s'inscrit donc pleinement dans une dynamique de dénaturalisation des rapports de genre. Le fait que nous soyons dans le registre de l'histoire pour enfants et que la trame soit simplifiée à l'extrême insuffle d'ailleurs une dimension didactique au récit. Nous avons effectivement l'impression d'assister à une représentation théâtrale interprétée par les deux enfants. Ceux-ci jouent à reconstituer le monde des adultes,

en s'assignant tour à tour des rôles dans ce qui constitue une mise en abyme des rapports sociaux et de la division du travail. Chaque personnage interprète alors à sa façon les injonctions de race ou de sexe : le petit garçon, favorisé par sa situation, suit le modèle hégémonique alors que la petite fille émet sans cesse des objections et vise à transformer le modèle. Remarquons enfin que ce jeu de rôles se produit phase après phase, puisque nous assistons d'abord à l'assignation des rôles en fonction de la couleur de peau, puis à leur subversion grâce à l'action de la jeune fille. Ensuite, cette dernière s'affrontera aux stéréotypes négatifs qui sont appliqués à son sexe biologique et se rendra compte que ceux-ci sont tout autant coriaces, voire plus rigides.

Le jeu de rôles créé et raconté par les deux enfants constitue donc une « histoire au sein de l'histoire » qui est raconté à une échelle plus large dans *Opus dos*. D'ailleurs, cette mise en abyme du récit doit être mise en perspective avec un autre dispositif narratif qui caractérise « Diálogo entre dos que saben » et que nous n'avons pas encore évoqué. En effet, le texte est divisé en plusieurs fragments narratifs qui racontent chacun trois histoires différentes : l'histoire des enfants, celle des parents noirs du garçon et, enfin, celle de la mère de la fille blanche. Si le titre et la composition globale du récit attirent notre attention sur la rencontre entre les deux enfants, celle-ci permet également la jonction entre les deux autres trames narratives.

La deuxième histoire est celle de la mère de la petite fille, qui a perdu son mari à la guerre et qui tente de se suicider ; elle s'oppose à la troisième histoire, celle des parents noirs qui sont confortablement installés dans le camp (le père est le commandant du camp et possède un traitement plus favorable). L'opposition entre la famille pauvre et la famille riche met en relief la barrière de haine infranchissable qui subsiste entre blancs et noirs malgré le fait que la planète ait été entièrement anéantie par les bombes atomiques. L'histoire de l'amitié naissante entre les enfants, elle, est située en position intermédiaire, ce qui met en exergue l'absurdité du conflit racial. Enfin, remarquons que nous assistons à une crise existentielle profonde du père noir et à son évolution : il prend conscience de l'absurdité du conflit et confie à son épouse qu'il veut en finir. D'ailleurs, à la dernière page du récit, nous comprenons que le père noir a rencontré la petite fille, ce qui a déclenché une prise de conscience de sa part. C'est le père noir qui assume la narration de cet événement après une longue journée de travail et alors qu'il discute le soir avec sa femme :

—Si supieras lo que hice —se sonrió.
—¿Qué? —preguntó Lelia.

—Me sentí obligado. La veía venir, con esa criatura de la mano. Blancas y rubias, como luminosas. Pensé que eran bellas, con una belleza distinta. Si me hubiera atrevido, pero no me atreví. Y además ella parecía tenerme miedo. Me detuve y ella acortó el paso. Y entonces le di a la criatura un pedazo de chocolate sintético. (1967 : 107).

Malgré le fait que cette rencontre soit racontée à la dernière page du texte, elle est située temporellement au début de la journée, avant que la fille ne rencontre le garçon dans le terrain vague. Nous pouvons le déduire grâce au fait que le morceau de chocolat offert par l'homme noir est celui que la fille partage, plus tard dans la journée, avec le petit garçon. Signalons d'ailleurs que l'épisode de la rencontre entre le commandant et la famille blanche est également racontée par la mère de la petite fille, et où nous pouvons particulièrement sentir la violence de genre. La mère prend en effet terriblement peur en croisant l'homme noir : « el hombretón terrible que se le había plantado enfrente en la vereda sola » (1967 : 107).

Nous pouvons donc constater plusieurs effets de mise en abyme dans « Diálogo entre dos que saben » : le jeu de rôles des deux enfants, le fait que le même événement soit raconté de plusieurs manières différentes mais aussi que le texte se termine à un point temporel situé immédiatement avant le temps du premier événement raconté⁷². Cette mise en abyme se reproduit d'ailleurs à une échelle supérieure car le fait que le texte soit divisé en plusieurs histoires reproduit la fragmentation du livre qui, rappelons-le, est lui-même composé de plusieurs récits autonomes⁷³. L'ensemble de ces procédés de mise en abyme et de fragmentation du récit ont néanmoins un point commun : ils sont responsables d'une perturbation dans la dynamique de production de sens.

Or, comme nous l'avons observé plus haut à propos du fonctionnement de l'anamorphose, la personne qui lit est invitée à rechercher le lien significatif qui permet d'unir les histoires entre elles. Dans *Opus dos*, cette articulation est évidemment fournie par le rapport de domination noir/blanc qui se retrouve dans tous les textes qui composent le livre. Mais cette articulation n'est pas la seule car il existe aussi des éléments diégétiques comme la présence du livre *Civilización del desierto* qui jouent un rôle de charnière entre les différents fragments textuels.

⁷² À la fin du texte, le commandant de la base donne le chocolat alors qu'au début, il se demande pourquoi il vient de le donner à une inconnue, ce qui peut donc suggérer un recommencement de l'histoire

⁷³ Il s'agit d'un procédé similaire à celui que nous avons décrit pour « 23 escribas » de *Bajo las jubeas en flor* et qui se retrouve également dans « Los embriones del violeta ». Nous aurons l'occasion de revenir sur ce phénomène dans le dernier volet de notre étude.

Ce point est important car il attire l'attention de la personne qui lit sur la rencontre entre les deux enfants. En effet, celle-ci constitue la pierre angulaire non seulement du texte que nous venons d'analyser⁷⁴ mais aussi de l'ensemble du livre : il clôture une première étape dans *Opus dos* et introduit le deuxième volet de l'histoire, qui décrira les efforts de l'humanité pour renaître de ses cendres.

La personne qui lit se demande pourtant : pourquoi raconter l'histoire de deux enfants qui jouent au milieu d'un terrain vague ? Cette histoire pourrait constituer un joyeux intermède au milieu d'événements tragiques et une façon de donner un ton plus léger au livre mais cette impression est amplement contredite par le fait que les rapports de domination y sont reproduits de façon exacerbée. Ainsi, la place stratégique qu'occupe le récit dans l'économie du livre s'explique par le fait qu'il met en relief de façon particulièrement explicite la *consubstantialité* et la *coextensivité* des rapports sociaux⁷⁵. Engagée au sein de *Opus dos* dans une dynamique de reconstitution du sens, la personne qui lit puise dans cette histoire des informations précieuses qui informent la lecture sur la structuration et la signification des textes.

Pour conclure, observons que la prise en compte de cet entrecroisement est primordiale à l'heure d'envisager la suite des événements puisque, rappelons-le, le récit est situé juste avant l'anéantissement total qui précédera la reconstruction. D'une certaine façon, le récit semble en effet nous indiquer que, sans prendre en compte les différentes variables de la domination, la construction d'une meilleure société est vouée à l'échec⁷⁶.

L'étude de différents textes qui composent le livre nous a donc permis de démontrer que si les rapports de genre ne sont pas au centre des récits de *Opus dos*, il sont toutefois amplement présents sur le second plan du récit. Grâce à la prise en compte de la consubstantialité et de la coextensivité des rapports sociaux, le livre s'inscrit ainsi de façon originale dans une lignée de textes qui effectuent une critique sociale de la domination fondée sur la couleur de peau.

⁷⁴ Elle permet d'effectuer le lien entre les trois différentes trames narratives que nous avons évoquées.

⁷⁵ Cela est particulièrement visible quand le petit garçon demande à la fille de plier à ses ordres, étant également sûr de lui par le fait qu'il a aussi intégré sa position supérieure en tant que noir. Remarquons d'ailleurs que cette interconnexion fonctionne de manière inverse, dans le sens où ils peuvent aussi favoriser l'émancipation à partir du moment où l'on déjoue le mécanisme de domination : le fait que la fille réussisse à se soustraire à l'autorité de noir du petit garçon semble ainsi la pousser à également refuser les injonctions de genre.

⁷⁶ Nous aurons l'occasion d'aborder les trois derniers récits de *Opus dos* dans le dernier volet de notre étude puisqu'ils sont en rapport direct avec la thématique de l'utopie : après la destruction massive, ils décrivent les efforts des êtres humains qui tentent de reconstruire un autre monde en essayant, dans la mesure du possible, d'éviter les erreurs du passé.

Signalons en outre que nous avons mis en évidence la fonction parfois fondamentale de certains personnages féminins qui agissent en filigrane en récusant tant les rapports sociaux de sexe que ceux de race ou de classe⁷⁷. Enfin, il convient de mettre l'accent sur le fait que « Diálogo entre dos que saben » constitue avant tout une reconstitution théâtrale des rapports de domination. En cela, nous avons pu observer que, avant d'arriver à la scène finale où la fille s'échappe en courant, tout se déroule sur le plan du discours. Le garçon utilise ainsi des mots pour imposer sa domination face à quoi la fille se défend en utilisant elle aussi des mots dans l'objectif de transformer le rapport dans un sens qui lui est plus favorable. Il s'agit ici d'un aspect primordial dans *Opus dos* que nous allons à présent approfondir en étudiant l'utilisation d'une arme considérable dans l'exercice de la domination, le discours.

⁷⁷ Nous aurons l'occasion de retrouver ce type de personnages féminins dans le chapitre suivant de notre étude, entièrement dédié à *Trafalgar*.

« Je voudrais qu'il soit tout autour de moi comme une transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte, où les autres répondraient à mon attente, et d'où les vérités, une à une, se lèveraient; je n'aurais qu'à me laisser porter, en lui et par lui, comme une épave heureuse. »

Michel Foucault

1.2. Les luttes symboliques au fondement de l'idéologie naturaliste

Nous avons souvent observé dans la première partie de notre étude des situations où la position d'autorité qu'occupaient les personnages masculins était remise en question grâce à des procédés narratifs parodiques⁷⁸. Les phénomènes qui vont nous intéresser dans la deuxième partie de ce chapitre sont dans une certaine mesure similaires. Ils concernent l'exhibition des luttes symboliques qui précèdent et accompagnent l'établissement des rapports de domination. Tout comme le rappelle le sociologue Frédéric Lebaron :

[Les luttes symboliques] ont un rôle fondamental dans le champ politique. Les luttes sociales ont en effet toujours une dimension symbolique : elles mettent aux prises des acteurs qui parlent, écrivent et s'opposent d'abord par leurs prises de position. Imposer le sens d'un conflit, d'une institution, d'une action publique, par une opération de cadrage ou de qualification sont des enjeux déterminants des luttes symboliques.⁷⁹

Les luttes symboliques possèdent donc une fonction primordiale ; elles mettent en scène des acteurs qui s'opposent sur le plan discursif dans l'objectif d'établir leur propre vision du monde comme légitime. La prise en compte de cette dimension est cruciale en ce qui concerne la réflexion que nous développons dans le deuxième volet de notre étude car l'Idée de Nature est avant tout ce que son nom indique : une idée, c'est-à-dire avant tout une création de la pensée et une représentation qui se formule grâce au langage. L'idée de Nature confère un pouvoir symbolique aux membres du groupe dominant qui permet d'asseoir leur domination. Ce mécanisme a notamment été analysé par Pierre Bourdieu qui démontre que le

⁷⁸ Nous pensons particulièrement à la remise en question de la légitimité de certains personnages militaires comme le maréchal dans « El mercader el heroe y la pecera » mais aussi à celle qui affecte des personnages de type intellectuel, comme le Maestro dans la prison de « Bajo las jubeas en flor » ou le professeur Teo Kaner dans *Bajo las jubeas en flor* (Voir, en particulier, la sous-partie dédiée à la « parodie du discours autoritaire » : *infra*, p. 192-202).

⁷⁹ Frédéric Lebaron, *La sociologie de A à Z: 250 mots pour comprendre*, Paris, Dunod, 2008.

pouvoir symbolise l'incorporation de la relation de domination par les dominé-es, en faisant apparaître cette dernière comme un fait *naturel*⁸⁰.

Ainsi, l'importance des luttes symboliques qui accompagnent tout rapport de domination doit être prise en compte afin d'interpréter l'œuvre d'Angélica Gorodischer, plus particulièrement dans les textes que nous allons maintenant aborder. En effet, nous constaterons que les affrontements physiques y sont totalement absents mais que, en revanche, la confrontation se joue sur un plan symbolique. Nous allons tout d'abord nous intéresser au deuxième récit de *Opus dos* en mettant en évidence l'exhibition d'un discours qui institue la domination comme un fait naturel et dont l'autorité est profondément remise en question. Par la suite, nous étudierons des textes qui sont écrits et publiés à la même période d'*Opus dos* et qui témoignent d'une préoccupation générale dans la production littéraire initiale de l'écrivaine argentine : situer les conflits sociaux sur un plan symbolique mais également mettre en valeur la congruence des luttes des différents groupes dominés qui se heurtent toutefois au même obstacle, l'idéologie naturaliste.

1.2.1. La critique de la science dans *Opus dos*

Nous allons à présent aborder le deuxième fragment de *Opus Dos* (« Cómo llegar a ser feliz », 1967 : 24-39) en mettant en évidence les luttes symboliques qui existent au sein d'un domaine fondamental pour le développement et l'établissement de l'idée de Nature : la science. Nous étudierons ainsi la structure narrative complexe qui tourne en dérision le discours de l'homme de science, représenté dans ce texte par le personnage du professeur Severin. Celui-ci est un universitaire très reconnu dans son domaine mais nous verrons que, bien qu'il présente ses théories comme des énoncés d'une valeur universelle et intemporelle, celles-ci reposent en réalité sur des préjugés racistes ainsi que sur des analogies avec d'autres groupes dominés, en particulier celui des femmes.⁸¹ Ainsi, nous analyserons les dispositifs qui parodient son discours et qui rendent visible l'arbitraire qui caractérise non seulement le rapport de domination fondé sur la couleur de peau mais aussi, à travers les analogies, les

⁸⁰ Cf. L'importance de la dimension symbolique des rapports sociaux se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre du sociologue qui lui dédie notamment l'ouvrage suivant : Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982 (réédité et augmenté dans : Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, 2001).

⁸¹ Ce point est important car, rappelons-le, « les mécanismes du système patriarcal – ou de genre – et du système raciste sont similaires : l'assignation à une place sociale sur la base de critères qui essentialisent un groupe » (Christine Delphy, *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*, Paris, La fabrique, 2008, p. 194).

autres rapports sociaux. L'étude de ce récit nous permettra enfin de mettre en relief la figure du recteur Cabanne, qui représente au contraire une démarche antinaturaliste que le texte nous invite à adopter pour déceler l'idée de Nature défendue par le professeur Severin.

Ce dernier est un personnage qui rappelle celui de Teo Kaner dans « Los Sargazos » (1973 : 31-45) : c'est un spécialiste renommé de mythologie, éminent professeur d'une université qui n'est jamais nommée dans le livre mais qui représente de façon allégorique l'espace de production de savoirs scientifiques⁸². Nous le découvrons cependant chez lui, dans une maison bourgeoise très confortable où il se trouve tout à fait seul, en train de répéter un texte qu'il doit prononcer le lendemain pour une conférence de la plus haute importance car elle déterminera la carrière du professeur ainsi que la poursuite ou non de la politique d'intégration des blancs dans l'université. En effet, le professeur a l'ambition de devenir recteur⁸³ grâce au soutien de nombreux de ses collègues mais ce poste est actuellement occupé par un de leurs adversaires, le recteur Cabanne, qui est favorable à la cause des blancs.

Tout au long du récit, la voix narrative est hétérodiégétique et focalisée sur les pensées du professeur. Toutefois, une distanciation est constamment instaurée grâce à des mécanismes polyphoniques ou parodiques qui mettent en lumière la prétention vaniteuse et les préjugés du professeur. Afin d'étudier cette configuration particulière, remarquons tout d'abord que le professeur commence sa conférence de façon solennelle et officielle : « – Señor rector de la Universidad, señores decanos, señores profesores, colegas, amigos todos... » (1967 : 28). Précisons tout de même que, par la suite, nous ne connaissons que des bribes du texte présenté le lendemain puisque la voix narrative se focalise sur les pensées du professeur. La personne qui lit a donc accès à une partie voilée de la conférence que le public universitaire, lui, ne connaîtra pas. En effet, le professeur ne lit pas ses notes : il est en train de se parler à lui-même pour se donner confiance et pour se convaincre lui-même des arguments qu'il avance. En d'autres termes, en se projetant au sein de cette reconstitution théâtrale, il est en train d'imaginer et de construire sa position d'autorité.

Ce déplacement est particulièrement intéressant car le discours doxique devient progressivement visible dans les paroles du professeur. Il s'affirme tout d'abord dans son caractère paternaliste :

⁸² Rappelons que cette université est aussi le théâtre des conflits étudiants que nous avons évoqués plus haut (*infra*, p. 264-265) ; ce parallèle met l'accent sur le caractère hautement conflictuel du champ universitaire mais nous invite aussi à considérer qu'elle peut être un domaine où la transformation sociale peut être déclenchée.

⁸³ Remarquons que cette ambition est progressivement dévoilée au fur et à mesure que le récit avance.

Él no los odia [...] sólo pide que se mantenga el orden establecido, que los *blancos* se queden en su lugar, que no pretendan mezclarse en lo que no les corresponde. Son ignorantes, perezosos, lujuriosos; descendientes de esclavos, *llevan la esclavitud en la sangre y por eso* son fieles, sirven para pequeños menesteres y para cantar. (1967 : 38, je souligne)

Le professeur se présente donc comme un ami compréhensif des blancs (« él no los odia ») et considère la division hiérarchique comme juste et relevant d'un ordre naturel. Cependant, les simplifications abusives présentes dans son discours sont condamnées d'avance en raison de la distance qui nous sépare de l'univers d'*Opus Dos*. L'expression *en la sangre*, par exemple, perd son pouvoir mystificateur puisque nous peinons réellement à imaginer que l'esclavage puisse constituer une caractéristique génétique des blancs. À mesure que le professeur avance dans la préparation de son discours, il fait ainsi de nombreuses digressions qui nous révèlent que la validité scientifique de ses arguments est minée par son idéologie personnelle :

Los blancos son emocionalmente inestables, propensos a pasar de la felicidad porque sí a la melancolía, a elaborar fábulas, a cantar endechas, a componer sagas. Porque su *naturaleza* sensual y ociosa tiende a la fantasía y al rencor. (1967 : 38, je souligne)

Cette accumulation de caractéristiques dénote une « volonté de définir, de nommer, de parler au nom des autres »⁸⁴ propre à l'idéologie dominante. Elle révèle aussi un phénomène de féminisation des dominé-es puisque les caractéristiques des blancs sont très proches des stéréotypes attribués aux femmes par l'idéologie patriarcale : les unes comme les autres sont émotionnelles, sensuelles, instables, etc.

Ainsi, à mesure que le récit avance, le professeur devient de plus en plus convaincu de la véracité de ses dires : il ne peut qu'être d'accord avec lui-même en exprimant ses pensées les plus intimes et sans personne pour le contredire. En revanche, la personne qui lit, elle, devient de plus en plus méfiante face au simulacre, un processus qui est renforcé par le traitement narratif particulier du discours du professeur. En effet, l'absence d'auditoire mais aussi le fait que la voix narrative hétérodiégétique intervient constamment pour rappeler qu'il s'agit des pensées et des sentiments du professeur (« él los odia », « él piensa », etc.) introduisent une distance par rapport à son discours et son autorité. Celle-ci est d'ailleurs profondément tournée en ridicule quand le discours pseudo-scientifique se transforme en un raisonnement raciste primaire fondé, par exemple, sur l'odeur répugnante des blancs :

⁸⁴ Delphy, *Classer, dominer...*, op. cit., p. 194.

Ni siquiera es posible soportarlos cuando están muy cerca de uno, por ese olor dulzón y repugnante que tienen; ni los integracionistas lo pueden negar. ¿No tienen narices los integracionistas? ¿Cómo puede haber quienes pretendan abrirles las puertas de las escuelas y de la Universidad? ¿Verlos sentados al lado de sus hijos negros, hombro con hombro? (1967 : 38-39)

L'enchevêtrement de la voix narrative extradiégétique avec celle du discours du professeur ainsi que le mélange des registres (le registre protocolaire de la conférence et le ton oral haineux et spontané) nous permettent d'assister à la version « non officielle » du discours scientifique qui, en général, fait autorité : la conférence du lendemain ne l'aurait pas permis. C'est bien le rôle de la voix narrative hétérodiégétique qui, en adoptant la voix du professeur, nous dévoile son visage caché et tourne en dérision son discours. Par ailleurs, cette parodie ne se limite pas au contenu mais affecte aussi la manière de s'exprimer du professeur :

Avatares es una palabra que al profesor le gusta mucho (tanto, que se cuida de usarla demasiado a menudo). No ha podido resistirse a repetirla una y otra vez en el octavo volumen de la *Historia crítica de los mitos* y tampoco en el *Mito del hombre. Posible explicación de su trayectoria desusada*. (1967 : 27)

La présence du mot « avatar » est doublement humoristique car elle laisse entrevoir la capacité évolutive de l'être humain qui, bien qu'elle ne soit nullement saisie par le professeur, ne laisse tout de même pas indifférent. La répétition abusive de mot ainsi que le fait qu'il ait écrit une multitude de volumes pour une théorie *ab initio* invalide donnent une image fortement parodique de sa personne⁸⁵. Cette dimension est accentuée par sa description physique : « el cuerpo gordo [del profesor] se le bambolea desde la mesa hasta los estantes con libros o hasta los archivos de slides » (1967 : 25). L'ensemble de ces éléments contribuent ainsi à discréditer la figure intellectuelle du professeur. Le ton parodique était d'ailleurs annoncé dans le titre du récit : « Cómo llegar a ser feliz » (1967 : 25)⁸⁶. Celui-ci indique en effet que, pour être heureux, il n'y a rien de mieux que de se trouver confortablement installé dans une position de pouvoir et d'entretenir une admiration sans limites pour sa propre personne.

⁸⁵ Signalons d'ailleurs que le même procédé est employé pour parodier le ton solennel du discours puisque, au début du texte, le professeur répète à quatre reprises sur une tonalité différente les paroles d'ouverture de son discours (1967 : 25-30).

⁸⁶ Une phrase qui parodie les manuels de développement personnel et que l'on retrouve sous un autre aspect dans le titre d'un livre de nouvelles policières : Angélica Gorodischer, *Cómo triunfar en la vida*, Buenos Aires, Emecé, coll. « Escritores argentinos », 1998. Nous avons déjà observé la présence de ce jeu dans la nouvelle « El héroe, el mercader y la pecera ».

Le professeur représente donc ce « UN » parlant évoqué par Beauvoir et défini par Delphy : « [L'Un est celui] qui peut définir l'Autre, et qui ensuite prendra une position de tolérance ou d'intolérance. Les Autres sont donc ceux qui sont dans la situation d'être définis comme acceptables ou rejetables, et d'abord d'être nommés. Au principe, à l'origine de l'existence des Uns et des Autres, il y a donc le pouvoir, simple, brut, tout nu, qui n'a pas à se faire ou à advenir, qui est. »⁸⁷. Ce discours dominant tire sa force du fait qu'il se situe au centre et qu'il est impossible de le remettre en question, ce qui transparaît d'une façon particulièrement explicite dans la dernière pensée du professeur :

Masas que toman conciencia de sí mismas, luchas de clases, luchas de razas, causales económicas de lo que estos integracionistas llaman opresión. Y de allí al problema mismo: integración o discriminación. E inmediatamente él se vería compelido a justificarse, cosa que no tenía por qué hacer. *Su posición*, la posición tradicional de los hombres que siempre han regido la Universidad, *no necesita justificativos*. (1967 : 37, je souligne)

Remarquons que le texte renvoie ici à une dimension plus globale des rapports sociaux en introduisant la variable économique et la lutte des classes. Encore une fois, le texte de *Opus dos* nous invite à réfléchir sur le fait que les luttes des groupes dominés se heurtent à un pouvoir dominant qui opère à travers le discours. En ce sens, la parodie permet de questionner la légitimité de l'autorité discursive de la personne qui prétend être détentrice de la vérité universelle. Dans un cadre de pensée sociologique, nous pourrions ainsi affirmer que la parodie déstabilise la position scolastique immuable⁸⁸, mettant à jour le caractère fallacieux des discours qui ont « la prétention de parler de *nulle part* »⁸⁹. D'ailleurs, la localisation non repérable et la temporalité non déterminée contrastent de façon flagrante au paragraphe suivant avec la ségrégation géographique opérant sur une partie de la population : « Sentirse incómodo, como si estuviera desnudo, o como si se hubiera metido en un restaurante de lujo reservado para negros. » (1967 : 48).

Cette volonté de situer historiquement la science se retrouve dans les philosophies contestataires comme la pensée marxiste. Cependant, remarquons aussi que la parodie de l'universitaire nous fait également penser à la critique qu'adresse la philosophie existentialiste à l'esprit de sérieux. L'enfermement dans la fausse transcendance et la mauvaise foi de

⁸⁷ Delphy, *Classer, dominer...*, op. cit, p. 19.

⁸⁸ Cf. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 2003.

⁸⁹ Christine Delphy, *L'ennemi principal I : Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 1998, p. 28.

l'homme sérieux que décrivent Sartre et Beauvoir⁹⁰ nous semblent en effet correspondre de façon judicieuse à la parodie du professeur Severin – l'étymologie même de son nom nous y fait penser...

Il convient enfin de signaler que le discours du docteur Severin prend des allures théologiques qui renforcent le caractère intemporel de l'idée de nature. Le contenu de la conférence fait en effet référence à plusieurs reprises à l'importance des martyrs dans l'histoire et la figure de Jésus Christ est indirectement évoquée par la mention de l'Empire romain : « el Imperio conocido por las siglas S.P.Q.R. » (1967 : 31). Ces éléments préfigurent d'ailleurs la suite du livre. En effet, trop avide de pouvoir et oubliant le raisonnement contenu dans sa conférence (ne pas convertir Cabanne en nouveau martyr), le professeur Severin fera appel à toutes les forces traditionnalistes pour renverser Cabanne et devenir recteur à sa place. Cabanne deviendra alors un martyr et, de nombreuses années après, la colère des classes populaires se transformera en énormes manifestations qui finiront par une révolution. Remarquons à ce propos que les Évangiles seront évoqués tout au long du livre du livre puisque les futurs martyrs du mouvement intégrationnistes s'appelleront Lázaro, Luc, Matthias, Jonás ou Evangelos⁹¹.

Pour en revenir au texte et pour conclure notre analyse, observons que l'attention portée par Gorodischer au discours de « l'homme de science » permet une forte critique du discours naturaliste en visibilisant les conditions matérielles de la production du discours et en rappelant le caractère idéologique de toute construction humaine. Le fait est que le discours de Severin met à jour l'étroite imbrication des processus de domination ; ceux-ci puisent leur source dans les différentes formes qu'adopte le discours masculin pour légitimer et naturaliser cette domination⁹². La pensée de Gorodischer suit ainsi les mêmes chemins qui furent empruntées par la pensée de Beauvoir et écrit dans les années 60 un livre qui brûle d'actualité aujourd'hui. L'attention portée à l'homme de science met en exergue l'intérêt de la philosophie de Beauvoir, notamment en ce qui concerne sa critique récurrente de l'« esprit de sérieux » et la distinction qu'elle établit entre les « faits » et les « mythes ».

⁹⁰ Cf., Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943 ; Simone de Beauvoir, *Pour une morale...*, *op. cit.* Voir aussi : *infra*, p. 449-455.

⁹¹ Ce jeu sur les martyrs est d'autant plus parlant que les mouvements noirs se nourrissaient de convictions religieuses d'égalité mais aussi car les assassinats de certains dirigeants créa de véritables symboles de la résistance. Le livre est écrit avant la mort de Martin Luther King, mais celui-ci ainsi que de nombreuses églises noires avaient déjà souffert de violentes attaques.

⁹² Tout comme chez Gorodischer, la critique du discours scientifique s'étend également chez Beauvoir à celle de la religion ou celle de « l'homme de lettres » ; elle s'affirme notamment grâce à la remise en cause du « sérieux », qui traverse tout le premier tome du *Deuxième Sexe*. Nous pouvons ainsi établir un parallèle entre la pensée de Beauvoir et la déconstruction des différentes formes de discours de l'autorité masculine que nous retrouvons dans la plupart des livres de Gorodischer.

Si le discours masculin de pouvoir et les mythes du système patriarcal sont particulièrement visés dans le livre grâce à l'enchevêtrement des voix narratives et de leurs récits respectifs, il permet également d'ouvrir des brèches dans la pensée et, par exemple, de reconstruire de nouveaux mythes. En ce sens, la figure du recteur Cabanne, devenu martyr, constitue bien un de ces nouveaux mythes. Le recteur Cabanne, personnage clef pour les événements qui vont suivre (les insurgés se réclameront effectivement de son héritage), représente ainsi un autre point de vue sur la science ; il est toutefois écrasé par l'autorité du docteur Severin.

Le fait qu'il devienne martyr uniquement en raison de sa destitution du poste de recteur nous interpelle : la seule façon d'y répondre et de justifier ce fait *a priori* étrange en accordant de l'importance aux luttes symboliques qui se déroulent dans le champ des savoirs. En effet, la remise en question d'une science fondée sur des préjugés racistes octroie sans aucun doute de la légitimité aux mouvements de revendication des populations dominées en raison d'une caractéristique biologique, leur couleur de peau. Si aujourd'hui les théories sur le cerveau ou les capacités physiques des populations non-blanches ont été largement discréditées⁹³, elles ont constitué pendant la deuxième moitié du XX^e siècle un outil primordial pour la transformation des rapports sociaux.

La position importante mais invisible du recteur Cabanne fait partie d'une série de personnages *a priori* secondaires mais qui occupent finalement une place prépondérante au sein de la diégèse. La prise en compte de leur importance est fondamentale dans la dynamique de production de sens. On découvre en effet, face au discours dominant, des voix ignorées et subordonnées, des points de vue dissimulés, des discours contestataires qui contribuent à la déstabilisation de la voix dominante. D'ailleurs, remarquons que le fait que la personne qui lit soit invitée à reconstituer le sens et à transformer sa première interprétation va dans le même sens que les efforts des personnages contestataires de la diégèse : ils remettent en cause ce qui à premier abord semblait correct en adoptant une nouvelle perspective.

L'émergence de voix qui demeuraient dans l'ombre ou de points de vue effacés par l'idéologie dominante permet ainsi d'envisager de façon utopique de nouveaux types

⁹³ Les théories scientifiques sur l'existence d'inégalités entre les races se sont développées notamment au XIX^e siècle (Cf., par exemple, Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Firmin Didot, 1853). Elles ont notamment été discréditées grâce aux recherches effectuées sur l'ADN des êtres humains à partir des années 50.

d'organisation sociale⁹⁴. Dans l'articulation des différentes parties qui composent le livre, ce deuxième récit joue donc un rôle fondamental car il met à jour l'imposture des théories raciales, déclenchant ainsi un processus de transformation sociale. Signalons enfin que la présence de nombreuses références établissant des analogies avec les rapports de genre ou ceux de classe nous invitent à questionner de façon générale l'idéologie naturaliste, favorisant ainsi des processus émancipateurs à un niveau global.

Cette critique de la science et l'importance portée aux luttes symboliques n'est d'ailleurs pas un fait isolé dans l'écriture de Gorodischer et nous les retrouverons au cœur de des textes de *Cuentos con soldados* et de *Las pelucas* que nous allons à présent analyser.

1.2.2. La lutte économique et politique transposée dans les discours

Afin de mettre en perspective la remise en question de l'autorité discursive du professeur Severin que nous venons de mettre en relief, il convient de souligner que les luttes symboliques ne sauraient se limiter à la possession d'un savoir ou d'une vérité. Elles sont aussi un enjeu conflictuel de la vie de tous les jours. C'est cette dimension qui va nous intéresser dans l'étude des textes suivants : « Los bantúes », qui est issue de *Cuentos con soldados* et « Segundas Crónicas de Indias » de *Las pelucas*. Le détour par une autre œuvre nous permettra de mettre en perspective notre analyse de *Opus dos* et de constater que la réflexion sur la consubstantialité des rapports sociaux est transversale dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer. Nous étudierons en premier lieu dans la parodie du discours capitaliste et l'entrecroisement des rapports sociaux dans « Los bantúes ». Puis nous mettrons en valeur dans « Segundas Crónicas de Indias » le fait que le conflit armé entre militaires et guérilleros est curieusement reporté sur le plan du discours. Dans les deux textes, nous constaterons que l'oppression physique s'efface pour laisser sa place à un rapport où le pouvoir symbolique acquiert une fonction cruciale.

La nouvelle intitulée « Los bantúes », qui ouvre le premier recueil de l'écrivaine argentine, *Cuentos con soldados*, est à plusieurs égards exemplaire d'une écriture où l'on peut observer la consubstantialité entre les différents rapports de domination. En effet, dans le texte

⁹⁴ Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la troisième partie de notre étude sur l'aspect utopique de *Opus dos*, en particulier sur les trois derniers récits.

que nous allons analyser, les rapports hiérarchiques apparaissent en étant dépouillés du masque naturaliste.

« Los bantúes » raconte l'histoire d'un groupe de jeunes hommes à qui l'on assigne une mission spéciale dans le cadre de leur service militaire. Cette mission n'est pas de nature militaire puisqu'ils sont appelés en urgence pour déblayer les décombres d'un grand immeuble qui vient de s'écrouler dans une ville qui semble être Rosario. La trame de la nouvelle constitue une parodie humoristique du rituel initiatique masculin par excellence, le service militaire : au lieu de manier une arme à feu et de participer à des combats, le sergent fournit aux conscrits une vieille pelle rouillée et les place aux ordres du patron de l'immeuble effondré. Ce dernier est en effet celui qui coordonne l'ensemble de l'opération, utilisant les appelés comme de la main d'œuvre gratuite.

Remarquons que l'ironie s'exprime dès le début du récit grâce à l'évocation répétée du surnom que donnent les conscrits argentins au service militaire, la *colimba*. Ce surnom révèle de façon humoristique que leur activité principale est loin d'être virile : il s'agit d'un mot formé par les abréviations des verbes « correr », « limpiar » et « barrer ». En principe, le service militaire est conçu comme une activité hautement virile où les appelés « deviennent des hommes » mais, dans la mesure où ils passent la plupart de leur temps à exécuter des tâches de l'économie domestique traditionnellement réservées aux femmes, la situation devient paradoxale⁹⁵. Ce trait d'humour met donc en valeur que la biologie des êtres humains ne détermine pas le rapport hiérarchique mais c'est celui-ci qui précède l'assignation des rôles.

Dans la vie routinière du service militaire, l'expédition de sauvetage suite à l'effondrement de l'immeuble constitue un événement extraordinaire qui brise la routine de l'« entraînement » ; le jeune conscrit d'origine campagnarde sur qui se focalise le récit rêve d'ailleurs de devenir un héros en sauvant la vie d'un rescapé – remarquons que l'acte héroïque se déplace vers un domaine plus pacifique que le fait d'armes. Cependant, alors qu'il est déjà en train d'imaginer son portrait dans les journaux, un de ses camarades lui annonce qu'il n'y a probablement personne à sauver dans l'immeuble puisque celui-ci est situé dans une zone industrielle. L'intrigue, qui portait initialement sur ce sauvetage, se trouve momentanément suspendue⁹⁶ et se déplace vers une autre situation de suspense.

⁹⁵ Lors d'une conversation personnelle avec l'écrivaine et son mari, ils m'expliquèrent eux-mêmes avec humour la signification du mot *colimba*.

⁹⁶ Signalons tout de même que, un peu plus tard, deux ouvriers sortiront indemnes des ruines de l'immeuble, contredisant le discours du patron de l'entreprise qui affirmait qu'il avait déjà fait évacuer le personnel.

En effet, alors qu'ils sont en train de creuser dans les décombres, un nouveau pan de l'immeuble s'effondre, cette fois-ci sur la tête du jeune héros mais aussi sur celle du propriétaire de l'entreprise à qui appartient l'immeuble : Ricardo Lowell, propriétaire de l'usine Lowell Metalúrgica. Par conséquent, les deux personnages se retrouvent emprisonnés dans l'éboulement et n'ont qu'à attendre en espérant que les secours réussissent à les localiser et à percer une ouverture sans provoquer de destructions supplémentaires. Angoissés, les deux hommes vont alors partager leur intimité dans le recoin étroit et obscur de la pièce où ils sont pris au piège : un micro-espace littéralement clos et asphyxiant qui rappelle certaines configurations narratives étudiées plus haut.

Afin d'apaiser leur peur, les deux hommes vont essayer de communiquer et de faire passer le temps. Une conversation impromptue s'établit alors entre les deux compagnons d'infortune et la personne-lectrice constatera très rapidement que ceux-ci ont très peu de choses en commun : ils sont séparés par une différence d'âge considérable (le patron aurait pu être le père du conscrit) et, surtout, par une nette démarcation socio-économique. Les circonstances extraordinaires créées par l'éboulement font toutefois tomber les barrières et une relation intime va se nouer entre ces représentants de deux classes diamétralement opposées.

Précisons qu'il ne s'agit pas de classes telles qu'elles sont définies dans la pensée marxiste classique mais d'une adaptation à la réalité latino-américaine. Le personnage du patron représente en effet de façon stéréotypée la classe capitaliste, tant sur le plan physique que sur le plan mental : il est petit, gros, vaniteux, arrogant et obsédé par l'idée de profit. Toutefois, face à lui, le personnage de Pereira représente la classe subalterne argentine. Son personnage est plutôt hybride puisqu'il renvoie à la fois à la classe ouvrière et au monde de la campagne, cela étant particulièrement mis en avant par sa façon de s'exprimer, remplie d'abréviations et d'interjections. Son teint basané⁹⁷ rappelle d'ailleurs l'origine métisse de certaines populations défavorisées en Argentine, issues d'un mélange entre des racines indiennes, européennes ou afro-américaines⁹⁸. Nous pouvons ainsi évoquer la reproduction de la dichotomie civilisation et barbarie, fortement ancrée dans l'imaginaire argentin, transposée ici dans un contexte économique contemporain.

⁹⁷ Cette caractéristique est donnée comme un détail, sur un ton humoristique : « “[El patrón] debe haberse puesto verde del susto”, pensó, “yo también debo de estar verde, pero a mí no se me nota, medio negrazco que soy”. » (*Cuentos con soldados*, op. cit., p. 19). Le conscrit est ensuite appelé « negro » par ses camarades (*ibid.*, p. 33).

⁹⁸ Cf., Dina V. Picotti (éd.), *El negro en Argentina: presencia y negación*, Buenos Aires, Editores de América Latina, 2001. L'importance de la population afro-américaine en Argentine peine encore aujourd'hui à être reconnue, malgré les efforts croissants de l'État en ce sens : Rolando Hanglin, « ¿El sargento Cabral era negro? », *La nación*, 05 juin 2012. <<http://www.lanacion.com.ar/1479080-el-sargento-cabral-era-negro>>

Plusieurs éléments vont toutefois nuancer cette dichotomie. Remarquons tout d'abord que la voix narrative hétérodiégétique est focalisée sur le jeune conscrit, nous donnant accès aux sentiments d'admiration qu'il développe à l'égard de son compagnon d'infortune, Don Ricardo⁹⁹. Ce dernier engage en effet la conversation, et tente de dédramatiser la situation en bavardant et en dissertant sur les réussites de son entreprise et de la richesse qu'il a pu accumuler pendant sa vie. Le jeune conscrit l'écoute, patiemment d'abord, puis un peu exaspéré car le patron n'arrête pas de lui couper la parole. La distance admirative ou respectueuse qu'il lui portait se teinte ainsi d'un certain rejet qui est accentué par la gêne ressentie quand le patron lui pose avec insistance la main sur son genou. Ce geste peut être interprété comme un geste paternaliste de la part de quelqu'un qui possède davantage d'expérience et d'autorité. Mais, à la lueur des livres suivants d'Angélica Gorodischer, il peut également être interprété comme étant chargé d'érotisme. Les deux hommes sont assis l'un à côté de l'autre, seuls dans le noir et dans l'intimité la plus totale, ils savent qu'ils vont peut-être mourir mais le pas ne sera pourtant pas franchi.

Néanmoins, le principal obstacle à la communication repose sur des facteurs économiques : le jeune conscrit finit finalement par ressentir du dégoût envers le patron car l'attitude paternaliste de ce dernier est finalement portée à son paroxysme. À la fin du récit, la conversation s'est transformée en un soliloque qui met uniquement en avant les mérites du patron et son propre point de vue sur les choses. Détenteur de l'autorité discursive, il infantilise son cesse son interlocuteur en le renvoyant à sa condition d'ouvrier et de paysan, lui indiquant ce qui est bon et ce qui n'est pas bon, la conduite qu'il devrait adopter, ses orientations de vie, etc. Pendant qu'ils parlent, le patron offre d'ailleurs des cigarettes au conscrit et lui promet ensuite d'autres cadeaux, et même une place de « mozo » dans son entreprise, nous rappelant d'autres configurations narratives de l'œuvre de Gorodischer où c'est une femme qui reçoit les cadeaux¹⁰⁰.

Le phénomène qu'il convient de mettre en relief est donc l'infantilisation du pauvre, placé dans une position subordonnée de laquelle il ne peut sortir sans l'aide de quelqu'un de la classe économique dominante. Ce rapport de domination s'établit exclusivement grâce au discours du patron, égocentrique et arrogant, qui parle toutefois dans un espagnol soutenu, réussissant à dominer intégralement son interlocuteur. Même s'il demande initialement au

⁹⁹ Le rapprochement entre les deux hommes va se confirmer quand le patron permettra au jeune homme de l'appeler « Don Ricardo » : « No me digás señor, muchacho, no me digás señor. Decime don Ricardo. Así es como me gusta que me traten todos los que trabajan a mis órdenes, un poco como amigos, ¿sabés? » (*Ibid.*, p. 30). La relation hiérarchique est particulièrement visible dans ces marques discursives.

¹⁰⁰ Cette situation est par exemple observable dans « Caviar negro » (2000 : 106-109), où les deux protagonistes sont tout à fait isolés et où le personnage masculin tente d'amadouer sa compagne en lui offrant des cadeaux.

jeune de parler, le patron s'appropriera chacun de ses mots et le transformera à sa manière, rendant la discussion unilatérale.

Il n'existe donc pas de conflit physique dans cette nouvelle ; celui-ci est reporté sur le plan des discours et des attitudes et la violence du rapport est exprimée de façon symbolique. Le patron a en effet le pouvoir de parler depuis une position dominante et d'édicter des normes qui doivent être ensuite suivies par ses employé·es. Cette position d'autorité est cependant parodiée et remise en question, notamment par l'attitude agacée de Pereira, qui finit par mépriser son compagnon d'infortune après l'avoir initialement admiré. De façon plus générale, la figure du patron remet en question le mythe du *self made man* à l'étasunienne¹⁰¹ : il se vante d'être parti de rien et d'avoir réussi dans la vie grâce à son propre labeur mais, en même temps, il rappelle à son interlocuteur que la seule façon de s'en sortir, c'est d'être aidé par quelqu'un comme lui. Cette parodie de la réussite économique est d'autant plus vibrante que l'immeuble qui vient de s'écrouler appartient à l'entreprise du patron, ce qui constitue une référence humoristique à l'instabilité chronique de l'économie argentine.

Cette instabilité est d'ailleurs accompagnée d'une ironie grinçante car, quand l'immeuble s'effondre, ce sont les militaires qui sont appelés à la rescousse. Rappelons effectivement que l'armée intervient en urgence pour aider aux opérations de secours. Si au début nous aurions pu penser qu'il y avait des survivant·es dans l'immeuble, nous comprenons progressivement qu'il n'y avait aucune raison valable pour justifier leur intervention : le patron souligne lui-même que l'immeuble était désaffecté et inoccupé au moment de l'effondrement. La légitimité de l'opération dirigée de concert par les tenants de l'autorité militaire et du pouvoir économique, le sergent et le patron, est donc remise en question, même si ce détail passe presque inaperçu en raison du nouvel effondrement qui enferme les deux hommes, événement qui va retenir toute notre attention. La connivence entre le sergent et le patron s'affiche d'ailleurs parfaitement dans leur conversation, le premier manifestant une déférence marquée pour le chef d'entreprise, qu'il considère comme son supérieur¹⁰². Compte tenu du contexte argentin et des multiples interventions militaires visant à « restituer » l'ordre économique, l'image de l'armée nettoyant débris de l'immeuble devient ainsi particulièrement parlante.

¹⁰¹ Remarquons que ce mythe, élément primordial de l'idéologie capitaliste libérale, a été récupéré par Gorodischer dans ses écrits pour démontrer que les données sociales ne sont pas stables mais en constante évolution. Son personnage le plus fameux, Trafalgar, que nous étudierons par la suite, constitue aussi une sorte de *self made man* puisqu'il arrive à se forger une fortune grâce à ses talents pour le commerce. Mais le mythe est également parodié puisque, d'une part, il provient déjà à une famille de l'élite et, d'autre part, ses voyages sont totalement imaginaires.

¹⁰² Les conscrits observent d'ailleurs que le patron est un ami très proche du colonel qui commande leur division.

Le phénomène le plus intéressant est l'écrasement du discours du jeune conscrit par celui du patron, qui est profondément sûr de lui et qui affirme à tout moment sa supériorité grâce à l'usage de la parole. Cette domination symbolique est dévoilée par le fait que la narration reste focalisée sur les pensées du jeune conscrit, créant de la distance par rapport à un discours qui se revendique comme « allant de soi » et qui revêt un caractère d'évidence irréfutable. La distanciation contribue à visibiliser les failles de ce discours, notamment par le fait que le patron devient aux yeux du jeune conscrit un individu mesquin et totalement éloigné des réalités du pays et des personnes qui y habitent, faisant passer l'accomplissement de son orgueil vaniteux avant tout. Cette distanciation, ainsi que le caractère indubitablement étrange de la rencontre entre deux personnages totalement opposés, contribue à créer une ambiance imprégnée de fantastique. Toutefois, cette ambiance ne découle pas d'un événement surnaturel mais bien de la sensation paradoxale provoquée par les nombreuses étrangetés et retournements du récit que nous avons relevés plus ci-dessus. En effet, le texte nous incite à questionner ce qui initialement nous apparaît en tant que normal mais qui, en réalité, revêt un caractère absurde : est-il bien naturel que l'armée intervient là où elle ne le devrait pas et que le patron maintienne et réaffirme sa position arrogante alors même que la situation devrait l'inciter à l'humilité ?

Cette nouvelle nous demande ainsi d'adopter une perspective critique pour pouvoir discerner l'ironie et la réflexion sociale qui y sont contenues. Elle met en scène de façon subtile les tensions existantes entre des membres de classe différente et effectue une dénonciation de l'attitude de dominants qui tendent à figer un système qui, par ailleurs, s'avère être considérablement défectueux. Cette mise en scène subtile des conflits économiques et politiques se retrouve d'ailleurs dans de nombreux textes d'Angélica Gorodischer et notamment dans ses premiers livres, écrits dans un contexte historique particulièrement polarisé. Même si l'accent est plutôt porté sur l'importance des luttes symboliques, ils font référence à une série d'affrontements, parfois extrêmement violents. Il s'agit d'ailleurs d'étudier dans la dernière analyse de ce chapitre, comment la violence de ces conflits se transpose au sein du texte, et en particulier dans la dernière nouvelle de *Las Pelucas*, intitulée « Segundas Crónicas de Indias » (1968 : 139-145).

Cette nouvelle met en scène les derniers moments d'un guérillero poursuivi par des ennemis et perdu au milieu de la jungle. Écrit peu de temps après la mort de Ernesto Che Guevara dans la jungle amazonienne, le récit constitue une référence à cet incident mais

également à d'autres événements sanglants ayant trait à la guérilla en Amérique Latine¹⁰³. Mentionnons pourtant que la figure du Che n'est jamais nommée en tant que telle dans la diégèse ; elle est pourtant insinuée par le contexte historique et, surtout, par l'admiration que lui porte son compagnon d'infortune, le narrateur autodiégétique argentin du récit, Oscar Navarro – qui parle d'ailleurs un espagnol régional marqué (*voseo*, expressions idiomatiques). Ce dernier, pressentant que sa fin est proche car la position de son groupe a été trahie et qu'ils sont pris au piège, nous livre ses dernières pensées par l'intermédiaire d'un long monologue intérieur. L'angoisse et le désespoir se mêlent à des rêves et à des hallucinations qui mettent en scène d'autres espaces (Chine, Londres, Venise, Constantinople) et d'autres événements historiques (du siège de Massada à l'incursion de pirates dans le Río de la Plata en 1853). Ce kaléidoscope d'images et de sensations est retranscrit à travers une écriture très poétique qui révèle le personnage dans son intimité et qui contraste avec la virilité et la dignité traditionnellement associées à la figure du combattant.

Nous découvrons pourtant rapidement dans la nouvelle que l'ennemi principal du guérillero n'est pas un soldat d'une troupe ennemi mais un scientifique anglais qui est confortablement installé derrière son bureau et qui revient à de très nombreuses reprises pendant son monologue délirant. La nouvelle crée ainsi une structure narrative étrange qui peut entraîner une sensation inconfortable chez la personne qui lit. En nous inspirant de l'analyse que nous venons d'effectuer sur *Opus dos*, et afin de donner un sens à cette structure *a priori* étrange, nous allons donc mettre en valeur les traits subtils mais tout à fait édifiants d'un conflit qui se déroule non seulement sur le plan physique mais également et surtout sur le plan discursif.

Ainsi, le protagoniste définit son discours comme un témoignage véridique et vraisemblable à l'attention du lecteur, celui-ci étant pris à partie à plusieurs reprises : « amigo lector », « querido amigo tranquilo lector », « usté, que está sentado en su casa tan tranquilo y lee ». Cette interpellation directe du lecteur rappelle d'autres formes d'interventions métanarratives réalisées par l'écrivaine et en particulier la métalepse d'autrice que nous déjà évoquée à propos du récit qui précède « Segundas crónicas » dans *Las pelucas* (« Cartas de una inglesa »)¹⁰⁴. Elle devient en tout cas de plus en plus intense au fil et à mesure que le récit progresse et se termine même par une dénonciation de l'attitude passive de la personne-lectrice :

¹⁰³ Rappelons par exemple la mort du jeune poète Javier Héraud qui eut une répercussion importante parmi les intellectuel·les latino-américain·es.

¹⁰⁴ Cette métalepse sera réutilisée de façon encore plus marquée dans *Trafalgar*. Nous y reviendrons plus loin.

Todos somos un poco el sargento Cruz contra la partida, yo también, y usted también, aunque las cosas que vaya haciendo en su vida sean leer ir al escritorio pagar los impuestos y cambiar el coche, usted también, solamente que usted no se dio cuenta y yo sí. (1968 : 143)

Il s'agit ici d'une référence au *Martin Fierro* de José Hernández et à l'histoire du sargento Cruz, qui déserte les rangs des militaires pour s'unir au fameux héros. Remarquons que cette histoire a souvent été utilisée comme une parabole par la gauche révolutionnaire pour revendiquer la solidarité entre le peuple et les militaires qui forment la base de l'armée¹⁰⁵. Le récit place ainsi la personne qui lit dans une situation très particulière qui accentue la banalité de la vie bourgeoise mais aussi l'hypocrisie qui consiste à voiler la violence de certains rapports d'exploitation. Le narrateur vise ainsi à mettre en position inconfortable la personne à qui son discours est destiné et qu'il appelle « lecteur », ce qui rappelle de façon indirecte la dénonciation de l'attitude passive et conformiste que nous évoquions en introduction¹⁰⁶. Elle est à mettre en rapport avec le fait que la personne-lectrice est constamment invitée à s'engager dans une lecture active et à en tirer des conclusions, même dans les actes de sa vie quotidienne. L'interpellation de la personne qui lit se poursuit en tout cas jusqu'à la fin de la nouvelle, lorsque le narrateur exprime ses derniers sentiments :

Quisiera que como a ellos nos miraran como a vencedores nosotros esclavos del naucrates¹⁰⁷ por morir como hombres libres que eso de vivir ya no se puede sentarse como usted tranquilamente frente a una mesa cuando amanece de ébano como Sen Nung a compilar herbarios medicinales flores hojas cocimientos en silencio de escribas como los que fuimos Pazuzu y hombres y ya oímos otro balazo más cerca ya no sabemos equivocarnos pero sí sabemos que estamos muertos, caballero James Knight [...] (1968 : 144)

Cet extrait est caractéristique du flux ininterrompu de paroles et de pensées qui envahissent le narrateur peu avant sa mort. Remarquons la présence de scribes (comme dans *Bajo las jubeas en flor*) qui sont associés à une divinité démoniaque mésopotamienne

¹⁰⁵ Cf. José Pablo Feinmann, *López Rega, la cara oscura de Perón: apuntes sobre las Fuerzas Armadas, Ezeiza y la teoría de los dos demonios*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1987 (En particulier, le deuxième chapitre intitulé « El mito de la unidad pueblo-ejército »).

¹⁰⁶ « La narrativa realista me suena a resignación, a protección del *statu quo*, a señor sentado tranquilamente en un *bergère* en su departamento con calefacción, diciendo “¡qué barbaridá!” cuando lee en el diario que hay gente que se muere de frío y críos que no aprenden la regla de tres porque de proteínas y vitaminas nones de nones. Después la comida está servida y el señor cierra el diario y va al comedor y come dos platos y postre y un café y piensa que tiene que empezar a hacer ejercicio porque está muy gordo y le cuenta a la mujer lo que leyó y los dos dicen “pero qué barbaridá” » (*Infra*, p. 23-24).

¹⁰⁷ Le « naucrates » désigne un type de poisson, également connu sous le nom de « poisson-pilote », qui suit la trace des grands mammifères marins en se nourrissant des débris de leurs repas. La mention de cet animal accentue donc ici l'impression d'être entraîné irrésistiblement vers la mort qui est décrite par le récit.

particulièrement misogyne car elle avait la réputation de s'attaquer aux femmes enceintes. Quant à Sen Nung, il est une figure semi-divine de l'Antiquité chinoise, qui a découvert les vertus des plantes médicinales et qui a établi la première encyclopédie de botanique. Il est opposé dans le récit à sir James Knight, un scientifique britannique qui a étudié les monstruosités de l'être humain. Ce dernier, par le truchement de la table d'ébène, est également assimilé à la personne-lectrice. Voici comment James Knight est décrit par le narrateur :

Veo el retrato del caballero James Knight en su estudio frío Londres lluvioso picos de gas: él está sentado en un sillón de respaldo alto la espalda cubierta y tiene un libro en la mano derecha [por el que] lo hicieron caballero y lo pintaron sentado frente a los vitrales —*Tratado práctico sobre las aberraciones de la forma humana*. Amanece detrás de un escritorio de ébano y hace desfilan ante él a niños-lobos y hombres con tres piernas, siameses pegados por el ombligo, cíclopes, descalabrados, hermafroditas, gigantes, chicos con hocico de perro, mujeres con escamosos rabos anfibios. Y él tomando notas. (1968 : 142-143)¹⁰⁸

L'ambiance londonienne, froide et solennelle, s'oppose de forme très nette à la situation de vie ou de mort que vit le guérilléro. Ce dernier affiche un dédain marqué face à l'attitude supérieure du scientifique : les aberrations que les colonisateurs européens ont cru découvrir en Amérique sont mélangées dans cette énumération aux hermaphrodites et aux sirènes qui apparaissent aussi dans les textes de Gorodischer comme faisant partie de groupes opprimés. Le besoin de classer, d'ordonner et de dominer la Nature ainsi que la volonté de contrôler le temps et les autres espèces apparaissent ici de façon distanciée en raison de l'interférence des pensées du jeune guérilléro. Les dernières pensées d'un guérilléro se cristallisent ainsi contre un scientifique anglais qui a écrit un traité sur les aberrations de la vie humaine. Comment expliquer ce face à face entre, d'un côté, une vie bouillonnante mais proche de la mort du guérilléro et, de l'autre, l'attitude froide et méthodique du scientifique anglais ?

La figure de ce dernier représente ainsi d'une part l'influence de la science évolutionniste et du positivisme qui ont joué un rôle éminent en Amérique Latine et, d'autre part, l'impact que ces pensées ont eu sur les programmes politiques et sociaux impulsés par les coups d'état militaires qui visaient à « guérir le corps social malade ». A travers le personnage de sir James Knight, nous sentons se profiler ce désir de contrôler et d'ordonner la

¹⁰⁸ Remarquons que James Knight est probablement un personnage imaginaire mais que, par son nom, il évoque un navigateur de la Royal Navy ayant exploré l'Amérique du Nord. De ce fait, il participe également au processus colonisateur.

société propre aux programmes doctrinaires des militaires. Sont également visés le désir de faire parvenir les sociétés primitives à un stade « correct » d'évolution mais également la différenciation et la hiérarchisation des races établies par les théories darwiniennes.

Cette idéologie positiviste et naturaliste constitue donc le pire cauchemar du guérillero car elle fournit des armes implacables à ses ennemis ; la résistance contre cette seconde colonisation (« Segunda crónica de Indias ») devient ainsi une lutte mortelle également dans le champ des discours. Le témoignage du guérillero assiégé vise ainsi à donner une dimension légendaire à sa mort, en comparant son combat à d'autres défaites héroïques de l'Histoire :

Somos Eleazar ben Yirair somos Juan el Esenio dando la cara al general Sila poderosos barcos de Su Majestá remeros lagartos negros capitanes cabeza de cerdo con tres ojos y estamos crucificados en Venecia bajo las hojas de un bosque de metal que se mueve en la noche quisiera cubrirlo con mi cuerpo pero no sé de dónde van a venir los balazos quisiera que fuera la noche de Mohamed II sigilosamente desde el Bósforo hasta el Cuerno de Oro pasando barco tras barco de su flota por encima de la tierra rodando sobre troncos empapados en aceite (1968 : 144)

L'ironie consiste ici à ne mentionner que des batailles représentant des défaites terribles (le titre *Trafalgar* en est un autre exemple saillant). La chute de Constantinople est d'ailleurs reliée de manière indirecte à celle de Massada. En effet, les noms de « Eleazar » et de « Juan el Esenio » renvoient au premier récit du livre, « Enmiendas a Flavio Josefo »¹⁰⁹, qui raconte la chute de Massada et le suicide collectif des assiégés, qui préférèrent perdre leur vie que de se rendre à l'ennemi. Cet événement sanglant, qui résonne avec le premier récit du livre en marquant la fin de *Las Pelucas*, souligne l'importance du pacifisme dans l'œuvre de Gorodischer allant de pair avec la dénonciation du militarisme et de l'autoritarisme.

Les deux récits que nous avons étudiés montrent que les processus d'oppression des différents groupes sont intimement liés à l'exercice d'un pouvoir autoritaire qui fait usage de la force ou, du moins, qui en possède la possibilité. Toutefois, ces textes nous poussent également à considérer que les rapports de pouvoir se produisent sur un plan symbolique¹¹⁰. Comme l'affirme Pierre Bourdieu :

Les différentes stratégies, plus ou moins ritualisées, de la lutte symbolique de tous les jours, tout comme les grands rituels collectifs de nomination ou, plus clairement encore, les affrontements de visions et de prévisions de la lutte

¹⁰⁹ Nous aurons l'occasion d'étudier cette nouvelle dans le troisième volet de notre étude (Voir : *infra*, p. 417-423).

¹¹⁰ C'est bien ainsi que nous sommes invité à interpréter le fait surprenant que l'idéologie positiviste devienne l'ennemi principal alors que nous sommes en plein milieu d'une bataille.

proprement politique, enferment une certaine prétention à l'autorité comme pouvoir socialement reconnu d'imposer une certaine vision du monde social, c'est-à-dire les divisions du monde social.¹¹¹

Les luttes symboliques possèdent donc une incidence directe sur la division hiérarchique du monde social et les parties antagonistes luttent pour l'imposition de leur propre point de vue qui leur permettra de défendre et/ou d'améliorer leur situation. En ce sens, la science devient un enjeu primordial des luttes sociales car elle constitue un discours légitimisant qui permet d'instaurer et de perpétuer la domination, comme nous avons pu le constater dans « Segunda crónicas de Indias » ou, de façon encore plus prononcée, dans « Cómo llegar a ser feliz ». Signalons, avant de conclure ce chapitre, que la mise en perspective de *Opus dos* avec d'autres textes de la même période a permis de montrer que la remise en question de l'idéologie naturaliste n'était pas un phénomène isolé mais qu'il constitue un articulateur global de production littéraire initiale d'Angélica Gorodischer. Elle a notamment montré que la représentation des conflits de classe y occupe une place centrale, un trait que nous retrouverons moins fréquemment dans la suite de son œuvre.

Ainsi, si nous avons plutôt observé dans la première partie de ce chapitre la concrétisation de certains conflits et la lutte pour réhistoriciser et renégocier les rapports de domination, nous avons ensuite constaté que l'oppression était clairement liée à une dimension idéologique. Le pouvoir symbolique joue en effet un rôle déterminant dans l'oppression des dominé-es et permet aux membres de classes dominées de conserver le *status quo* et de protéger leurs privilèges sans avoir recours à la force. L'étude de plusieurs textes provenant de livres différents nous a d'ailleurs permis de repérer les analogies entre les différents rapports de domination et notamment le fait que l'idée de nature joue un rôle déterminant dans l'exercice du pouvoir symbolique. La mise en évidence de ces analogies a notamment été possible grâce à une position théorique qui prend en compte la similitude des mécanismes opérant dans les différents rapports de domination. Comme le rappelle Christine Delphy :

L'oppression des personnes appelées femmes par une division hiérarchique, le genre, résulte comme toute oppression d'une combinaison particulière, certes, mais réalisée avec des éléments (des mécanismes) que l'on peut trouver dans n'importe quel phénomène de domination sociale.¹¹²

¹¹¹ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 100.

¹¹² Delphy, *Ennemi* tome II p. 48.

La démarche antinaturaliste que nous avons adoptée est ainsi celle que le récit nous invite à adopter pour décrypter son organisation interne mais aussi, dans le cas de *Opus dos*, pour repérer les articulations entre les différents textes. En effet, comme le rappelle la 4^{ème} page de couverture, il s'agit d'un « roman en neuf parties articulées » qui demandent à être mises en relation ; la remise en question de l'idée de nature constitue donc un lien significatif qui unit les différents fragments textuels. Nous avons enfin observé que la prise en compte de ce questionnement permet aussi d'accorder de l'importance à certains détails et à certains personnages *a priori* secondaires mais qui occupent une fonction structurante dans le texte et sans lesquels la production de sens demeure lacunaire.

Il s'agit d'ailleurs souvent de personnages¹¹³ qui appartiennent à des groupes dominés ou qui embrassent leur cause en adoptant la même démarche que nous, c'est-à-dire en remettant en cause les préjugés et les failles de l'idéologie naturaliste. L'intérêt de la démarche naturaliste est donc exposé dans le texte lui-même par l'action des personnages, même si celle-ci n'est pas toujours immédiatement perceptible. Dans tous les cas, ce sont des personnages qui nient le caractère implacable de lois réputées immuables et universelles et qui assument par là leur liberté. Les textes d'Angélica Gorodischer stimulent ainsi la personne qui lit à en faire de même.

De nombreux éléments qui nous ont intéressés dans ce chapitre vont d'ailleurs également constituer l'objet de notre étude sur *Trafalgar*, livre publié en 1979 et auquel nous consacrerons l'ensemble du chapitre suivant. Nous retrouverons notamment le type de configuration narrative que nous venons d'évoquer, c'est-à-dire la présence sur un second plan de personnages qui, après la modification de notre interprétation initiale, arrivent à occuper une fonction cruciale dans la trame narrative. D'ailleurs, tout comme dans *Opus dos*, ce seront des personnages féminins qui s'opposent à la conduite qui est d'attendue d'eux et qui n'hésitent pas à défier les injonctions de genre. Enfin, signalons que nous retrouverons également et de façon exacerbée le choc entre les différentes idéologies, qui se fait particulièrement visible dans la structure polyphonique complexe de *Trafalgar* et qu'il s'agit à présent d'analyser.

¹¹³ Signalons d'ailleurs que, mis à part le recteur Cabanne, ces personnages « secondaires » sont uniquement des personnages féminins, mais qui n'hésitent pas à défier les normes de l'idéologie naturaliste : Graciela Marmor, Dita Kandilis, la fille qui joue dans les décombres, etc.

Chapitre 2. *Trafalgar* ou la multiplication des natures possibles

Introduction

Trafalgar raconte les aventures d'un héros masculin qui ressemble aux protagonistes typiques de la SF tout en revendiquant un aspect très fortement argentin. Mais si Trafalgar est incontestablement le héros principal du livre, son rôle central est sans cesse déstabilisé par une multiplicité de procédés narratifs. C'est d'ailleurs cette multiplicité qui va nous intéresser ici car elle produit un effet fortement déstabilisateur et ébranle *per se* la stabilité d'un ordre naturel qui se pose en tant qu'unique.

Signalons par exemple les nombreux processus parodiques qui contribuent à remettre en question la figure héroïque de Trafalgar. Remarquons aussi que le livre est fondamentalement transgénérique : SF, fantastique, réalisme magique, épopée, tragédie, roman sentimental, autobiographie, mémoires, journal intime, récits de voyage, anecdote, farce, parabole, fable, etc. Pensons en outre à l'enchevêtrement incessant des voix narratives qui retiendra notre attention tout au long de cette étude ; la théâtralisation de l'énonciation est en effet constante : Trafalgar est toujours en train de raconter ses aventures héroïques à quelqu'un et, parfois, nous ne disposons que d'une version rapportée par un de ses interlocuteurs ou par une de ses interlocutrices. Cette mise en abyme constante du récit introduit une profondeur dans la narration et met en lumière les contradictions du protagoniste tout en désacralisant son statut de héros.

En effet, ce dispositif d'énonciation particulier crée un balancement permanent entre le récit de Trafalgar et les voix des interlocuteurs et interlocutrices qui l'interrompent sans cesse, brisant constamment l'illusion référentielle. Cette tension entre la perspective centrale (celle du héros) et une perspective périphérique introduite dans les interstices de la narration fait d'ailleurs écho à un phénomène récurrent qui survient au sein même des histoires qu'il raconte : son protagonisme est questionné dans la plupart des récits par l'importance cruciale de protagonistes féminins. Ceux-ci agissent sur un second plan, certes, mais jouent à chaque reprise un rôle déterminant dans la résolution de la trame narrative. Cet agencement anamorphotique est d'autant plus visible si l'on considère que la perspective masculiniste, incarnée de façon magistrale par Trafalgar, correspond au discours dominant dans l'interdiscours et que, face à lui, nous observons l'émergence de nombreux discours périphériques.

L'interférence de ces discours secondaires crée ainsi une tension qui déstabilise l'idéologie naturaliste en postulant l'existence de points de vue antagonistes. Tout au long de

notre analyse, nous observerons ainsi comment l'idée de nature est désarticulée pendant la lecture mais aussi, dans la diégèse, par la découverte de sociétés qui fonctionnent différemment ou encore grâce à certains personnages féminins qui ne correspondent à aucun modèle féminin traditionnel. En outre, nous serons attentif au fait que les récits de *Trafalgar* sont très souvent liés à une réflexion transversale sur les rapports de pouvoir et les injustices créées par des organisations fortement rigides.

Nous aurons donc remarqué dès à présent une multitude de phénomènes qui s'entrecroisent et qui provoquent des effets fortement déstabilisants. Le livre se présente ainsi comme une énigme ou, pour rappeler la définition que donne Baltrušaitis de l'anamorphose, comme un rébus prodigieux qui déborde notre cadre herméneutique : « L'anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige. Tout en appartenant au monde des singularités [...] elle en déborde le cadre herméneutique »¹. C'est le déchiffrement de certains mystères qui va donc nous intéresser à présent. Par la suite, nous concentrerons nos efforts sur l'un des phénomènes responsables du trouble dans la dynamique de production de sens : la déconstruction du rôle du protagoniste masculin et l'émergence, sur un second plan, de personnages féminins dont l'importance demande à être prise en compte.

¹ Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 7.

2.1. Trafalgar, un rébus déstabilisant qui introduit le doute

Trafalgar est un livre qui s'éloigne radicalement des conventions littéraires et qui peut s'avérer déroutant pour la personne qui le lit. L'immense variété des univers que découvre le héros se reflète dans le caractère hybride et baroque de la narration, produisant une sensation de vertige chez la personne qui lit. Face à la prolifération du sens qui caractérise *Trafalgar*, et afin de surmonter les obstacles qui se posent à l'interprétation, nous allons donc tenter de construire un nouveau cadre herméneutique qui puisse rendre compte des étrangetés du récit et de sa structuration originale. Pour cela, il s'agit de considérer que le livre s'articule autour de l'idée fondamentale du doute, c'est-à-dire qu'il invite la personne qui lit à se débarrasser de toute certitude et à considérer le monde comme un ensemble dynamique de discours et de pratiques contradictoires.

Nous verrons tout d'abord que la nature profondément polysémique du texte s'est reflétée dans la réception critique de l'œuvre, qui a donné lieu à de multiples interprétations, tant du côté de la critique SF que de la critique universitaire. Nous examinerons comment le paratexte du livre, le brouillage des frontières entre la réalité et la fiction ainsi que la mise en abyme de l'énonciation contribuent à la mise à distance de l'autorité narrative du narrateur intradiégétique principal du livre, Trafalgar Medrano. Puis nous porterons notre attention sur le titre même de l'œuvre, qui constitue une énigme en lui-même et qu'il s'agira de résoudre grâce à une étude onomastique en considérant qu'il synthétise les différentes problématiques traitées dans l'œuvre. Nous constaterons alors la nature profondément évolutive du personnage en mettant à jour son parcours d'apprentissage. Enfin, nous observerons que, dans le texte, les personnages eux-mêmes sont confrontés à des situations étranges et mystérieuses qu'ils réussissent à résoudre à partir du moment où ils remettent en question leurs propres certitudes sur le monde.

2.1.1. Une œuvre à la fois très littéraire et très critique

Notre étude de la réception critique de *Trafalgar* nous fera observer que le livre est considéré comme un véritable chef d'œuvre de la SF argentine mais qu'il a plus rarement été abordé en prenant en compte les problématiques des rapports de genre ou, plus globalement, celles des rapports de pouvoir. Situé avant la date fatidique de 1983, le livre n'a effectivement pas attiré l'attention de la critique universitaire féministe bien que, paradoxalement, plusieurs commentatrices aient repéré de nombreuses traces d'un discours renvoyant aux problématiques féministes. Sans se contredire mutuellement, les différentes interprétations de l'œuvre signalent d'une part que, malgré son apparence curieuse, l'œuvre s'inscrit dans une lignée de récits canoniques et que, d'autre part, on peut y découvrir l'existence d'une véritable critique sociale, notamment en ce qui concerne les problématiques de genre.

Trafalgar est ainsi considéré comme un des meilleurs livres d'Angélica Gorodischer. Cité par plusieurs commentateurs, il est aussi un de ses livres les plus étudiés. Publié pour la première fois aux éditions El Cid Editor² en 1979, en pleine dictature militaire, il fut ensuite republié en Espagne aux éditions Orbis (Barcelone) en 1987. La dernière édition en Argentine date de 2006, chez Emecé. Cette dernière édition contient d'ailleurs un nouveau texte inédit, « Strelitzias, langestremias e hisophilas »³, une continuation des aventures du héros où nous le découvrirons aux côtés de sa fille. Remarquons enfin que l'intégralité du livre vient également d'être traduite en anglais par Amalia Gladhart aux éditions Small Beer Press⁴.

Si le livre a connu de nombreuses éditions, il a aussi reçu de nombreux éloges de la part de la critique SF, qui le considère comme un des livres les plus valorisants pour le genre tout en l'inscrivant dans une lignée prestigieuse d'œuvres canoniques. Le premier de ces commentaires critiques est la note post-liminaire qui clôt le volume (1979 : 221-227) : Jorge E. Sánchez y fournit d'emblée certaines indications concernant la nature du livre, qu'il place au sein de la tradition des « récits de club ». Après avoir précisé que les « récits de club » ont été investis par le policier, la SF et le fantastique, Sánchez met en valeur l'originalité de ces

² Remarquons que la maison d'édition El Cid Editor fut fondée en 1976 par Eduardo Varela-Cid, homme politique et entrepreneur argentin, qui s'est ensuite opposé à la dictature.

³ « Strelitzias, langestremias e hisophilas », *Trafalgar*, Buenos Aires, Emecé, 2006, p. 224-244.

⁴ Gorodischer Angélica, *Trafalgar*, Easthampton, Small Beer Press, 2013. La traduction a été réalisée dans le cadre du Programme « Sur » de soutien à la traduction, financé par le Ministère argentin des Affaires Étrangères. On peut trouver des extraits en ligne ainsi qu'un enregistrement de la lecture d'un des récits par la traductrice : <http://smallbeerpress.com/not-a-journal/2013/03/19/small-beer-podcast-17-angelica-gorodischers-the-gonzalez-familys-fight-for-a-better-world/>

récits dont la narration dialoguée permet de faire coïncider la vie quotidienne et les étrangetés les plus incroyables :

Es a partir de Thomas de Quincey y su *Society of Connoisseurs in Murder*, institución imaginaria dedicada al estudio del “asesinato considerado como una de las bellas artes”, cuando surge una variante muy utilizada por las tres vertientes (en especial, la policial). Los personajes se reúnen en un club dedicado a una actividad especial (el Suicide Club, de R. L. Stevenson, por ejemplo), o en un simple bar o pub, donde uno de los miembros o todos ellos relatan sus experiencias o viajes. Todo sucede en un ambiente muy definido: las bebidas favoritas, los cigarros, algún insólito camarero. Así, poco a poco se va introduciendo lo inverosímil, lo paradójico, provocando por contraste un incremento en la fuerza de la narración. Las interpolaciones de quienes escuchan o la llegada del camarero sirven para intercalar pausas, demorando la revelación o bien provocando una distensión momentánea. Libros enteros se construyen sobre esta técnica, creando así una “moda”, un estilo, que se prolongaría hasta nuestros días. (1979 : 221-222)

Ces indications servent à favoriser l'entrée dans une œuvre dont la complexité et la forme peuvent initialement paraître déroutantes à la personne qui lit. Dans une certaine mesure, ces observations nous permettent aussi de mieux comprendre le mélange entre univers fictionnel et réalité savamment cultivé par Gorodischer à l'intérieur et à l'extérieur du livre et que nous allons analyser plus loin. Ces indications permettent en tout cas d'octroyer un caractère canonique à l'œuvre et le critique poursuit d'ailleurs ses commentaires en indiquant que *Trafalgar* présente des caractéristiques qui se retrouvent chez les auteurs argentins les plus reconnus : Cortázar, Lugones et, surtout, le binôme Borges et Bioy Casares qui (sous le pseudonyme de Bustos Domecq) ont créé, selon Sánchez, des « exemples impeccables de ce type de récit indirect, colloquial et très humoristique »⁵ qui caractérise *Trafalgar*. Si Sánchez situe ce dernier dans le prolongement d'une pléiade d'auteurs masculins, il mentionne aussi que le type de narration qui est adopté dans le livre a également intéressé les meilleurs auteurs de science-fiction :

Las influencias más notables de estos relatos, si nos referimos más específicamente al campo de la ciencia-ficción, debemos buscarlos en R.A. Lafferty, R. Schekley, P.J. Farmer y, por qué no, en Isaac Asimov. Es justamente este último quien incursiona en este género especial de “relatos de club” con *Relatos del Club de los Viudos Negros*, tal como lo hace Arthur C. Clarke en *Cuentos de la taberna del Ciervo Blanco*. Pero, si fuéramos más precisos, deberíamos buscar los antecedentes estilísticos en los relatos de Chesterton o Lord Dunsany, sin olvidar a Dick, “cuando se trata del tiempo y

⁵ Sánchez, « Una impecable muestra de relato indirecto, coloquial, con grandes hallazgos de humor » (1979 : 222, je traduis).

de sus alucinaciones y contradicciones, y de los monstruos, y de la manera de tomar un problema de interioridad y atacarlo concretamente, sin mediatizarlo en un personaje”.⁶

Les commentaires de Jorge E. Sánchez mettent ainsi en valeur cette littérature injustement méconnue, la SF, tout en démontrant que les « récits de club » appréciés par les auteurs canoniques y trouvent une expression particulièrement appropriée. Signalons ainsi que les commentaires de Sánchez sont emblématiques des commentaires provenant du champ de la SF : ils valorisent l’œuvre tout en essayant de « réduire » son caractère étrange. Ceux-ci soulignent tout de même parfois certains défauts du livre, comme nous l’avons vu plus haut à propos de *Bajo las jubeas en flor*. Dans la 4^{ème} page de couverture, Carlos Roberto Morán remarque par exemple : « [Gorodischer] tiene una imaginación desbordante y un buen manejo narrativo », l’adjectif « bueno » semblant indiquer qu’il est possible de faire mieux. Nous n’approfondirons pas cet aspect qui était davantage visible dans *Bajo las jubeas en flor* mais signalons pour terminer que les critiques SF laissent tout à fait de côté l’aspect sociologique et/ou féministe de l’œuvre. Examinons à présent la perception du livre par des critiques ayant pris en compte ces aspects dans l’étude du livre.

Comme nous l’avons signalé plus haut⁷, l’objectif principal de l’étude de Claudia Sánchez Arce est d’identifier les traits de la science-fiction de *Trafalgar*. Elle réalise notamment une étude approfondie des neuf récits du livre, en établissant une typologie des thèmes SF qui y sont abordés et, ce faisant, remarque la présence de certaines problématiques sociales⁸. Sánchez Arce met ainsi en relief le contenu critique varié de l’œuvre, qui aborde les problématiques de genre, de castes sociales, de pouvoir militaire ou économique, etc. Ses remarques confirment le caractère transversal de l’œuvre de Gorodischer que nous avons mis en valeur dans le chapitre antérieur. Rappelons toutefois en ce qui nous concerne que Sánchez

⁶ Cette citation est tirée du texte de l’édition barcelonaise de *Trafalgar* publiée en 1987. Jorge Sánchez y a légèrement modifié ses commentaires par rapport à celle de Buenos Aires, en incluant par exemple la citation de Philip K. Dick. Il y affirme plus clairement la filiation de Gorodischer en incluant d’ailleurs un livre de la « 2^{ème} période » dans la construction de sa généalogie : « La integración de los muchos lenguajes que hablamos (ya insinuado en algún relato anterior) no produce lo que Cortázar acertadamente llama “lenguaje de pizzería”, el lenguaje perecedero de lo cotidiano, sino que se fusiona de forma notable con lo literario, para hacer eclosión en su último libro: *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985). Se une así a la reducida pero formidable estirpe de los Cortázar, Bioy Casares, Blaisten o Piglia. » (Jorge Sánchez, « Nota post-liminar », in Angélica Gorodischer, *Trafalgar*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1987, p. 225).

⁷ *Infra*, p. 81-82.

⁸ « La antiutopía femenina, la sociedad tecnificada del futuro, la tiranía de los capitanes, la tiranía de los muertos sobre los vivos, la sociedad de castas, la utopía perfecta y aséptica, donde el caos apenas incursiona, la tiranía de los dioses parásitos. [Son antiutopías], críticas a sociedades cuyo paralelos podemos hallar en nuestros referentes cercanos sin ningún esfuerzo. [...] Contra el dominio de un sexo sobre otro (esquema fácilmente revertible), contra la tecnificación exacerbada, contra las dictaduras militares, contra las generaciones anquilosadas, contra la injusta estratificación de las sociedades, contra los intentos de perfección de algunas ideologías, contra las religiones esclavizantes » (Claudia Sánchez Arce, *op. cit.*, p. 111).

Arce émet également une opinion nuancée à propos des problématiques féministes traitées dans l'œuvre puisqu'il existe selon elle une réflexion sur la place des femmes dans la société.

Celle-ci a pourtant peu retenu l'attention de la critique féministe, qui a surtout envisagé les problématiques de genre dans les œuvres publiées après 1983. L'étude d'Aletta de Sylvas est en cela paradigmatique puisqu'elle considère que *Trafalgar* constitue un hommage à l'aventure en soulignant que le protagoniste éponyme du livre est un des personnages les plus réussis et les plus complexes de la littérature argentine. Mais elle remarque surtout qu'il s'agit d'un homme et cet argument sert à étayer la périodisation que nous avons analysée plus haut : selon Aletta de Sylvas, *Trafalgar* fait encore partie de la période non marquée par le féminisme. En revanche, d'autres critiques comme Cecilia Inés Luque de Penazzi ou Maya Desmarais expriment une opinion qui, comme celle de Sánchez Arce, est bien plus nuancée propos de ce problème. Ainsi, Luque de Penazzi met particulièrement l'accent sur les problématiques de genre en se fondant sur la thèse de Susan Gilbert et Sandra Gubar :

Antes de que la mujer pueda viajar a través del espejo hacia la autonomía literaria debe tomar una postura respecto de las imágenes a la superficie de este espejo, esto es, de estas máscaras míticas que los artistas masculinos han atado sobre su rostro humano..., una mujer escritora debe examinar, asimilar, y trascender las imágenes extremas del "ángel" o del "monstruo" que los autores masculinos han generado para ella.⁹

Dans une certaine mesure, cette affirmation concorde avec les analyses que nous avons proposées des textes d'Angélica Gorodischer, notamment en ce qui concerne le processus d'objectivation de la femme que nous avons mis en relief dans *Bajo las jubeas en flor*. Toutefois, cette réflexion semble également impliquer que les œuvres postérieures à 1983 ne sont pas encore « pleinement féministes ». D'ailleurs, l'hypothèse principale de Luque de Penazzi en ce qui concerne *Trafalgar* est que celui-ci constitue une critique masquée de l'autoritarisme et de la dictature militaire. Il s'agit en effet de prendre en compte que le texte paraît en pleine dictature (1979) et que les mesures prises par les militaires avaient considérablement élargi le champ de la censure, provoquant une grande peur chez les intellectuel·les¹⁰.

⁹ Cecilia Inés Luque de Penazzi, « *Trafalgar* y las mujeres: el feminismo de Angélica Gorodischer », in Priscilia Gac Artigas (éd.), *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas* (vol. 2), New Jersey, Nuevo Espacio, 2002, p. 36. Il s'agit d'une traduction de Luque de Penazzi d'un extrait de : Sandra Gilbert, Susan Gubar, *op. cit.*

¹⁰ Une peur que Gorodischer souligne à plusieurs reprises dans ses entretiens (Voir : *infra*, p. 527). Son mari, Sujer, a lui-même été écarté de l'université pendant la sombre période du Proceso de Reorganización Nacional.

Le recours à la SF garantissait donc une certaine liberté puisque les censeurs n'y voyaient qu'un divertissement sans profondeur : Gorodischer a donc choisi un protagoniste masculin qui servirait comme homme de paille, ce qui permet de procurer une apparence orthodoxe au récit. Luque de Penazzi considère ainsi que les conditions socio-historiques de production de l'œuvre peuvent expliquer la lecture codée que l'on peut réaliser de *Trafalgar*, une interprétation en accord avec celle que nous proposons ici du livre. En outre, Luque de Penazzi signale également que la critique masquée contenue dans le livre véhicule certaines idées féministes comme la revendication de sexualités hétérodoxes ou de l'« irrationalité comme moyen d'accès au savoir ». Ces éléments ne sont toutefois pas suffisants pour la critique, qui conclut que le livre est uniquement annonciateur d'un féminisme qui ne se concrétisera qu'à partir de *Mala Noche y Parir Hembra* :

Evidentemente la herramienta discursiva que busca Gorodischer para dirimir el diferendo sexual está aún en vías de construcción, es la utopía que estos textos de ciencia ficción proponen en última instancia, utopía que aún busca concretarse en *Mala Noche y Parir Hembra* con su mezcla de géneros y registros discursivos.¹¹

Dans son travail au titre suggestif – *Trafalgar* de Angélica Gorodischer (1979) : indicios de una autora feminista en devenir –¹², Desmarais partage d'ailleurs cette opinion et propose ainsi de considérer *Trafalgar* comme relevant d'un « féminisme embryonnaire ». Elle analyse la structure d'énonciation originale de *Trafalgar* en mettant en relief la production d'un effet fantastique qui bouleverse les repères de la personne qui lit et qui entraîne un questionnement de l'ordre patriarcal. Desmarais met également en valeur « la resignification de la dialectique mythique civilisation vs. barbarie » qui s'exprime notamment dans les récits « Sensatez del círculo » et « El señor Caos ». Elle complète son analyse en soulignant la présence de personnages féminins secondaires importants qui correspondent au modèle de personnages développés lors de la période ultérieure (féministe) :

Bien que le protagoniste aventurier Trafalgar soit l'archétype de l'orateur séducteur, machiste, sympathique et amusant, quelque peu semblable au type de l'enquêteur privé du roman noir, il apparaît dans le recueil une forme de déconstruction du modèle social patriarcal à travers l'élaboration de certains personnages secondaires féminins. Toutefois, les nouvelles ne présentent pas toutes des personnages féminins, et ne développent pas toutes une réflexion au

¹¹ *Ibid.*, p. 39.

¹² Maya Desmarais, « *Trafalgar* de Angélica Gorodischer (1979): indicios de una autora feminista en devenir », participation au colloque *Jornadas de Reflexión: Historia, Género y Política en los 70*, Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 10 au 12 août 2006.

sujet des rapports de genre. La sensibilité féministe de l'auteure ne se manifeste pas de façon omniprésente tout au long du recueil. Il est néanmoins possible d'identifier, dans cet ouvrage, la naissance d'une position féministe bien qu'elle ne se manifeste pas de façon homogène.¹³

La présence de ces personnages secondaires est d'ailleurs également repérée par l'universitaire nord-américaine Malva E. Filer, qui a dédié un chapitre à *Trafalgar* dans l'ouvrage collectif *El ojo en el kaleidoscopio* (ouvrage dédié aux recueils de nouvelles pouvant se lire comme des romans). Toutefois, elle aussi souligne que l'intérêt de Gorodischer pour la vie des femmes n'apparaîtra que postérieurement :

Trafalgar, puede decirse, da voz a una perspectiva masculina a través de su protagonista y de la actitud comprensiva y solidaria hacia él de la narradora, única mujer entre el grupo selecto de amigos que escuchan el relato de sus aventuras. Las figuras femeninas en esos cuentos, las extraterrestres y la propia narradora son personajes secundarios, concebidos para que Trafalgar despliegue sus habilidades y sus virtudes de héroe. Gorodischer se ha referido a su temprana preferencia por los personajes masculinos, cuyas vidas le parecían mucho más interesantes que la de las mujeres, de acuerdo con ideas y valores recibidos de una larga narración.¹⁴

Remarquons que nous retrouvons de nouveau¹⁵ l'affirmation de Gorodischer qui sert à justifier le découpage en deux parties différentes de son œuvre. La remise en question de la hiérarchie entre protagonistes et personnages secondaires que nous avons soulignée dans nos analyses permet néanmoins de nuancer ce positionnement critique. D'ailleurs, Filer elle-même souligne que l'élément moteur du récit est souvent une femme :

El elemento perturbador es, a veces, el propio Trafalgar, quien llega a esos planetas con sus mercancías, hábitos y actitudes de otro mundo, otras veces es una reina rebelde (« Constancia ») o una dama adúltera (« Trafalgar y Josefina »).¹⁶

Le moteur de l'action dans ces deux récits est effectivement une femme puisque Trafalgar se cantonne à un rôle d'observateur de l'action. Signalons d'ailleurs que les deux récits mentionnés par Filer ne sont pas les mêmes que ceux qui sont évoqués par Desmarais

¹³ Desmarais, *op. cit.*, p. 62-63.

¹⁴ Malva E. Filer, « Los otros mundos de Angélica Gorodischer: ciencia ficción y cuentos enlazados », in Pablo Brescia, Evelia Romano (éds.), *El ojo en el caleidoscopio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 362. Précisons tout de même que la projection fictionnelle de Gorodischer n'est pas la seule narrataire des récits de Trafalgar et que la tante Josefina assume ce même rôle et prend même en charge la narration dans « Trafalgar y Josefina » – nous y reviendrons plus loin.

¹⁵ Voir : *infra*, p. 73-75 et p. 80-83.

¹⁶ Filer, *ibid.*

qui observe cette structure dans deux textes différents. Nous pouvons donc déjà comptabiliser quatre récits qui traitent des problématiques de genre, soit presque la moitié du livre. Cette structure est la suivante : un personnage masculin en apparence important voit son rôle protagoniste subtilement subverti par un personnage féminin. Nous avons déjà repéré à plusieurs reprises cette structure au sein de l'œuvre de Gorodischer et elle constituera un élément incontournable pour notre analyse de *Trafalgar*.

Les critiques ayant pris en compte les problématiques de genre ont donc individuellement mis en valeur plusieurs phénomènes différents mais qui sont similaires à ceux que nous avons évoqués tout au long de cette étude. Cependant, deux éléments semblent avoir empêché la mise en valeur de l'aspect féministe de *Trafalgar* : d'une part, la prégnance de la double périodisation que nous avons questionnée dans le premier volet de notre étude et, d'autre part, le fait qu'une étude limitée (dans le cadre d'un article, par exemple) ne permet pas d'interpréter à leur juste titre les phénomènes multiples et complexes de l'œuvre. Celle-ci nécessite en effet un travail transversal que nous proposons d'effectuer dans ce chapitre de notre étude non seulement la critique du militarisme mais aussi la déconstruction de l'idéologie masculiniste.

Pour conclure, rappelons que les critiques ont affirmé que le livre était particulièrement original et qu'il s'inscrivait dans une lignée féconde de textes littéraires où le quotidien le plus absolu se mélange à des univers radicalement différents. Les éléments que nous avons rassemblés annoncent ainsi une œuvre complexe qui demande à la personne qui lit d'effectuer une lecture qui va au-delà de la première interprétation. Cette démarche active s'accorde d'ailleurs avec le fait que les critiques universitaires aient repéré à plusieurs reprises une dimension codée dans le livre. Comme nous allons à présent observer, cette démarche de mise à distance est d'ailleurs suggérée par de nombreux éléments contenus à la fois dans le paratexte de *Trafalgar* que dans le texte lui-même.

2.1.2. Un livre énigmatique qui met à distance le discours masculiniste

Trafalgar peut ainsi être considéré comme un livre contenant de multiples éléments énigmatiques qui demandent la participation active de la personne qui lit. Nous verrons d'ailleurs que cette dimension codée du livre s'affirme d'emblée dans le paratexte qui est truffé de jeux littéraires à l'intention de la personne qui lit programmant ainsi notre entrée dans l'œuvre d'une façon particulière. En effet, le paratexte abondant constitue un seuil vers l'univers fictionnel qui est inhabituellement long à franchir et qui instaure une première distanciation par rapport à un discours stable et cohérent qui d'habitude caractérise la partie introductive d'un livre. D'ailleurs, la matière qui entoure la publication et la perception du texte de *Trafalgar* constitue un espace textuel privilégié pour observer les multiples passerelles entre fiction et réalité qui vont se retrouver tout au long de la lecture.

Cette observation nous conduira ensuite à analyser une des particularités du livre, qui constitue à la fois un facteur de trouble et une de ses principales originalités : la mise en abyme permanente de l'énonciation. Nous étudierons ainsi l'effet primordial créé par ce procédé, qui permet à tout moment de mettre à distance la narration du protagoniste et de replacer son discours au sein d'une série de tensions sociales et de visions du monde antagonistes. Cette mise en abyme permet ainsi de remettre en question toute assertion catégorique sur le monde et les préjugés qui émanent du discours dominant masculiniste, représenté de façon allégorique par le personnage de Trafalgar et de sa troupe d'interlocuteurs masculins.

Avant de commencer l'analyse des récits qui sont contenus dans *Trafalgar*, il s'agit donc avant tout d'examiner les éléments qui constituent le péri-texte. Précisons tout d'abord que celui-ci est inhabituellement riche :

- Une dédicace à Horacio Gorodischer, le fils de l'écrivaine (1979 : 7).
- Une épigraphe de Victor Hugo¹⁷ (1979 : 9).
- La définition de Trafalgar par le *Pequeño Larousse Ilustrado* (1979 : 11).
- Une biographie de Trafalgar occupant trois pages et qui est tirée d'un dictionnaire biographique imaginaire (*Quién es quién en Rosario*, 1979 : 12-15).
- Une note de l'autrice (1979 : 17), qui propose un ordre linéaire de lecture¹⁸.

¹⁷ Une épigraphe qui annonce le caractère poétique de l'écriture et l'invitation au voyage. Comme le remarque Dellepiane : « Es interesante destacar el epígrafe que A.G. ha puesto al frente de este libro: "Plus loin que le fleuve qui gronde, / Plus loin que les vastes forêts, / Plus loin que la gorge profonde, / Je fuirais, je courrais, j'irais." El cuarteto de Víctor Hugo parece iniciar al lector a ponerse en disponibilidad de recibir algo totalmente distinto de su realidad, a dejar volar su imaginación como ha volado la del creador. » (Angela B. Dellepiane, *art.cit.*, p. 635).

Le péritexte initial est donc anormalement long puisqu'il occupe douze pages et qu'il retarde de façon considérable l'entrée dans la diégèse. Ce caractère insolite se retrouve d'ailleurs dans un trait inaccoutumé de celui qui est placé entre les différents récits qui composent l'œuvre : il s'agit d'un intervalle nommé « Intervalo con mis tías » au sein duquel est placé le sixième récit, « Trafalgar y Josefina » (1979 : 157-177), qui d'ailleurs contient une épigraphe dédiée à huit personnes désignées comme étant les tantes de l'écrivaine¹⁹. Le péritexte constitue donc une reproduction à échelle réduite de la tension centrifuge qui existe dans le livre mais que la personne qui lit doit maîtriser afin de participer pleinement à la dynamique de production de sens. En outre, le fait qu'on y retrouve des éléments inhabituels et peu « littéraires » comme la présence des huit tantes de Gorodischer, produit une parodie du caractère officiel et solennel qui s'associe habituellement au discours littéraire et que nous retrouverons dans l'ensemble du livre.

Le péritexte introduit donc de façon progressive la personne qui lit au sein de l'univers de *Trafalgar*, lui indiquant certains indices qui l'éclairent sur des éléments importants de la diégèse (la biographie du héros, par exemple). Toutefois, sa fonction primordiale est d'introduire une première distance par rapport aux événements racontés dans le livre puisqu'on observe dès l'entrée en matière un enchevêtrement complexe de références à la fois très littéraires et très banales. Cette tension se reflète de façon exemplaire dans l'effet parodique produit par la deuxième épigraphe.

Celle-ci contient une définition sommaire de la bataille de Trafalgar trouvée dans un document issu du quotidien, le *Petit Larousse illustré*. La fonction principale de cette épigraphe est donc la suivante : indiquer d'emblée la présence d'un décalage entre ce grand événement historique et les aventures extravagantes de Trafalgar Medrano (dont nous découvrons à la page suivante la biographie, qui est écrite d'une façon humoristique). Mais on y décèle également un clin d'œil parodique à l'œuvre de Borges et, en particulier, à « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius »²⁰. En effet, dans cette nouvelle, un personnage nommé Adolfo Bioy Casares envoie une lettre à Borges pour lui indiquer qu'il avait trouvé dans une encyclopédie

¹⁸ En effet, précisons que *Trafalgar* est composé de neuf récits qui, comme dans *Opus dos* ou *Bajo las jubeas en flor*, peuvent se lire de façon autonome mais également comme un roman. Nous commenterons dans la sous-partie suivante l'ordre de lecture proposé par Gorodischer et qui concerne l'apprentissage du protagoniste masculin.

¹⁹ « A la memoria de mis tías Paula, Rosario, Elisa y Carmencita. A mis tías Laura, Manena, Virginia y Pilar » (1979 : 157). Le seul récit ayant une épigraphe est « Sensatez del Círculo », « El mejor día del año » étant précédé d'un astérisque qui indique que la propriété intellectuelle du récit appartient au fils de l'autrice, Horacio. On retrouve également à la fin du livre un paratexte éditorial : une note post-liminaire de Jorge E. Sánchez et, en quatrième page de couverture, les critiques de Elvio E. Gandolfo, Carlos Roberto Morán ainsi que celle d'un dernier critique qui signe J.D.L.

²⁰ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, op. cit.

de 1902 nommée « The Anglo-American Cyclopaedia » une entrée étrange, celle qui décrivait le pays d'Uqbar. Quant à Gorodischer, elle ne reprend pas la mention de cette encyclopédie ni celle de la prestigieuse *Encyclopaedia Britannica* mais la définition d'un modeste Petit Larousse, ce qui indique l'existence d'une dimension ludique et parodique dans le texte mais qui possède un caractère moins « sérieux ».

Le jeu parodique indique donc déjà une mise à distance par rapport au style sérieux et plutôt solennel de certains auteurs canoniques hommes. Mais cette épigraphe est également intéressante car elle nous permet d'introduire un procédé fondamental dans l'établissement d'une distanciation par rapport à la voix narrative des récits qui composent *Trafalgar* : la mise en abyme. En effet, dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », la projection fictionnelle d'un ami de l'auteur écrit une lettre à celle de l'auteur lui-même, créant ainsi l'impression d'une étrange métalepse d'auteur.

Comme nous allons le voir, cette transgression entre fiction et réalité constitue un trait structurant de *Trafalgar* et génère au sein de la lecture une double tension : elle rapproche les événements racontés du monde de la personne qui lit tout en révélant simultanément le caractère artificiel de la fiction. Cette tension, qui peut s'avérer déstabilisante, doit également être interprétée dans le sens d'une remise en question constante de l'autorité de la voix narrative.

L'hybridation entre fiction et réalité est particulièrement visible dans le péri-texte de l'œuvre. Ainsi, le *Quién es quién en Rosario* mentionne non seulement la biographie de Trafalgar mais aussi une série de noms renvoyant non seulement à des ami·es proches de Gorodischer mais également à son mari et, finalement, à elle-même²¹. Cette fictionnalisation de la réalité, qui est en même temps une réification de la fiction, se mélange d'ailleurs dans le péri-texte avec les dédicaces qui mentionnent Horacio Gorodischer, le fils de l'autrice et les noms des huit tantes que nous avons évoquées. Cet univers hybride et foisonnant préfigure ainsi la structure complexe et profondément polyphonique du livre ; il effectue aussi une sorte de mise en abyme puisque Trafalgar apparaît aux côtés de Gorodischer et de sa famille. D'ailleurs, cette mise en abyme est renforcée dans l'épi-texte²² par l'autrice elle-même, qui

²¹ « Los amigos entre quienes nombra con particular afecto a Ciro Vázquez Leiva, el doctor Hermenegildo Flynn, médico, Sujer y Angélica Gorodischer, el doctor Nicolás Rubinó, abogado, el doctor Simeón Páez, abogado también, Miguel Ángel Sánchez, los narradores Elvio Gandolfo y Alma Maritano, y destacados poetas, Jorge Isaías, Mirta Rosenberg, Francisco Gandolfo, etc., y artistas plásticos de Rosario » (1979 : 14). La liste mélange donc des personnalités de l'entourage d'Angélica Gorodischer à des noms de personnes fictives que nous retrouverons plus tard dans le livre (Ciro Vázquez, el doctor Hermenegildo Flynn, etc.)

²² Selon Genette, l'épi-texte est constitué de « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social

déclare à Jorge A. Sánchez, deux ans avant la publication du livre, que Trafalgar possède le pouvoir de traverser la frontière entre fiction et réalité :

Trafalgar es un personaje, un personaje que yo encontré y que es tan poderoso que sé que me voy a topar con él en cualquier momento por la calle, o que va a venir a tocar el timbre de casa y me va a invitar a tomar un café. Además de eso se ha metido en un montón de cuentos y Trafalgar Medrano está quizás él escribiendo ese libro que se llama Trafalgar. (1977 : 183-184)

Mis à part l'aspect humoristique de cette déclaration, remarquons que l'écrivaine construit *Trafalgar* avec grand soin en insistant deux années avant la parution du livre sur la transgression des frontières entre fiction et réalité. Il s'agit en outre de repérer un élément capital dans cette citation car Angélica Gorodischer déclare que c'est Trafalgar qui est lui-même en train d'écrire un livre qui s'appelle *Trafalgar*. Pourtant, comme nous allons le voir, ce n'est pas Trafalgar qui assume la rédaction du livre dans l'œuvre éponyme.

Ce point est important car il s'agit de préciser que l'œuvre constitue un ensemble profondément polyphonique : dans toutes les nouvelles, c'est effectivement Trafalgar raconte lui-même ses aventures mais il occupe toujours une position narrative seconde. En effet, son discours est toujours rapporté par le narrateur/la narratrice principal/e et l'histoire qu'il raconte est ainsi enchâssée au sein de la diégèse principale de chaque fragment du livre : son récit acquiert le statut de récit métadiégétique²³. Comment expliquer cet emboîtement complexe qui joue un rôle essentiel dans *Trafalgar* ?

Précisons tout d'abord que l'enchâssement des voix narratives donne tout d'abord lieu à un jeu de piste ludique pour deviner l'identité de la personne-narratrice. Par exemple, nous ne connaissons pas le nom du narrateur du premier récit puisque il ne nous donne sur lui-même aucune information à part cette description humoristique : « yo sigo teniendo ese aspecto gordinflón cheviot y Yardley de abogado próspero que es exactamente lo que soy » (1979 : 20). On ne devinera ainsi son nom que lors du deuxième récit :

Trafalgar enchufó la cafetera eléctrica otra vez y se quedó esperando. Él es así: cuando le contó a Páez el asunto de las máquinas para hacer el amor casi lo vuelve loco y eso que el Gordo es más bien pachorriento. (1979 : 43)

virtuellement illimité » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 315). L'épitéxte désigne notamment les entretiens ou la correspondance de l'écrivain-e (après ou pendant la publication de l'œuvre).

²³ Nous reprenons la terminologie de Genette : Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 (Ouvrage qui reprend l'essai fondamental de *Figures III*, « Discours du récit », 1972). Genette donne l'exemple de Manon Lescaut et de l'abbé Prévost qui raconte des histoires dans une taverne.

En outre, la personne qui lit peut aussi avoir recours au périphrase initial (le *Quién es quién en Rosario*) où le « doctor Páez » est également mentionné. Cette identification est importante car elle participe d'un jeu parodique qui désacralise la voix narrative, que l'on décline habituellement au masculin, en la présentant comme un « petit bourgeois » très conventionnel. À travers la figure du Gordo Páez, c'est également le groupe de notables hommes amis de Trafalgar qui est visé par la parodie. L'enchevêtrement des voix devient néanmoins encore plus complexe par la suite puisque c'est l'autrice elle-même qui va se retrouver fictionnalisée au sein de l'univers diégétique et qui va elle-même devenir narratrice. En voici un premier exemple représentatif, la conversation au Burgundy, bar de Rosario, entre le serveur, Marcos, Trafalgar Medrano et un personnage qui est vraisemblablement la projection fictionnelle d'Angélica Gorodischer :

Marcos se vino con otro café doble porque Trafalgar se había tomado el primero de un trago, caliente como estaba y amargo como a él le gusta.
 —Marcos —le dije—, algún día voy a escribir un cuento en el que aparezcan usted y el Burgundy.
 —Por favor no, señora! A ver si el bar se pone de moda y se me llena de gente.
 —Difícil. En el mejor de los casos van a empezar a venir mis amigos y mis tías.
 —Entonces sí, pero por si acaso no lo publique —y se fue.
 —Podrías —dijo Trafalgar— escribir un cuento con cada uno de mis viajes.
 —Ni loca —le contesté. En primer lugar los cuentos propuestos por los demás nunca sirven: los cuentos lo eligen a uno no uno a los cuentos. Y en segundo lugar tus viajes son siempre iguales: te pasan un montón de cosas raras, te le tirás, generalmente con éxito, a la más linda que anda por ahí, ganás pilas de guita, ¿y en qué la gastás? En café amargo y cigarrillos negros y discos de Pugliese. ¿Por qué no te comprás un Mercedes último modelo o te vas a Europa de bacán? (1979 : 91)

Plusieurs éléments nous permettent ici de deviner que la narratrice homodiégétique est la projection fictionnelle d'Angélica Gorodischer : le fait bien sûr que quelqu'un écrive les histoires de Trafalgar mais aussi la mention des tantes (nous sommes un peu avant l'« intervalle avec mes tantes ») ainsi que la phrase « los cuentos lo eligen a uno no uno a los cuentos », que l'écrivaine a souvent l'habitude d'utiliser²⁴. La mise en abyme de la narration est ici d'autant plus que flagrante que Trafalgar demande ostensiblement à son interlocutrice d'écrire une nouvelle pour chacune de ses aventures, ce qui constitue un miroir du livre lui-même²⁵. La mise en abyme de la narration est certainement significative puisqu'elle souligne

²⁴ On la retrouve dans de nombreux entretiens mais aussi à la 4^{ème} page de couverture de *Las repúblicas*. Elle y est attribuée à Borges, appartenance que nous n'avons pas pu vérifier par ailleurs.

²⁵ Angélica Gorodischer, « Poca paciencia y muchas pulgas », *op. cit.*, p. 12.

le caractère de voyage que revêt la littérature : « Conocía autores y libros y cuadros y *mundos* que las practicantes y aun las maestras no habían visto nunca. » Elle a aussi des fonctions pratiques puisque l'attitude de Trafalgar qui raconte son histoire à son auditoire lentement tout en s'interrompant pour boire du café ou pour fumer des cigarettes a également pour effet de rajouter du suspense ; nous trouvons des antécédents de cette technique dans « En verano a la siesta con marta » ou dans « La alfombra verde de hojas »²⁶.

Cette structure énonciative complexe est largement représentative de l'œuvre de Gorodischer mais elle révèle également son attitude féministe consistant à inverser les stéréotypes de genre : ici, c'est un homme, et pas n'importe lequel, un voyageur interstellaire répondant au nom de Trafalgar Medrano, qui demande à une femme d'écrire ses aventures. Cette dernière lui répond d'ailleurs en résumant de manière provocatrice ses soi-disant prouesses : « te pasan un montón de cosas raras, te le tirás, generalmente con éxito, a la más linda que anda por ahí, ganás pilas de guita » (1979 : 91). Cet élément métatextuel nous invite à ne pas prendre à la lettre le discours de Trafalgar en prenant en compte qu'il exagère probablement son mérite et ses exploits. Il nous incite par exemple à percevoir l'importance de certains éléments qui n'ont pas d'importance pour le héros et qui deviennent ainsi des détails dans sa narration.

Comme dans de nombreux cas que nous avons évoqués précédemment, nous sommes donc invité·es à contempler l'action depuis une perspective qui n'est pas celle de l'autorité narrative. Plus particulièrement dans *Trafalgar*, cette situation nous invite à percevoir de façon nette la différence entre la façon dont un héros masculin raconte ses aventures et comment celles-ci sont perçues et rapportées par une locutrice ayant un autre point de vue. Cela est visible d'une façon significative dans le récit « Trafalgar y Josefina » (157-178), où c'est une femme âgée (et qui a une idéologie conservatrice), la tante Josefina, qui raconte l'histoire à sa façon, en s'indignant du comportement parfois machiste du protagoniste ou en admirant au contraire certaines de ses actions. Mais ce procédé de mise en abyme de l'énonciation atteint son paroxysme dans le récit « De Navegantes » (1979 : 61-88), qu'il s'agit à présent d'analyser.

Dans ce récit, une narratrice femme reçoit la visite de Trafalgar Medrano. Une série d'éléments permettent de supposer qu'il s'agit de sa projection fictionnelle de l'écrivaine bien que son nom ne soit jamais mentionné²⁷. Trafalgar lui raconte alors la dernière aventure qui

²⁶ Publiée pour la première fois dans *Las Pelucas*, ce texte a été réédité dans *Casta luna Electrónica*.

²⁷ Il s'agit notamment la description du jardin et la présence des chats, éléments auxquels l'écrivaine fait souvent dans le paratexte de ses livres. En outre, si nous jetons un coup d'œil au *Quién es quién en Rosario*, nous nous

lui est arrivé lors de ses voyages interplanétaires : il a découvert une planète complètement similaire à la nôtre mais située temporellement en 1492. L'apparition de Trafalgar dans ce monde symétrique au nôtre va avoir des conséquences gigantesques (notamment, une rencontre pacifique se substituera à la Conquête) mais elle va également créer une multiplicité de paradoxes temporels, accentuant notamment l'effet de mise en abyme ; non seulement les événements se répètent-ils de manière déformée sur le sol de cette planète-miroir mais l'image même de l'autrice Gorodischer se projette de manière dédoublée à la fois dans le récit et dans le temps, ce qui provoque une impression vertigineuse :

— [habría terminado] enredando demasiado las cosas, no hubiera conseguido nada como no fuera terminar con la esperanza de que dentro de quinientos años haya allá otro Trafalgar Medrano que a lo mejor es curioso y llega hasta acá y mete la pata y cambia el curso de la historia, que tal como va hasta ahora un cambio no vendría nada mal.

A mí también estuvo a punto de fallarme el de la zurda. Una mujer que se llamara como yo, ¿tendría una gata de albañal con aires de princesa? ¿Se iba a sentar dentro de cinco siglos en su cocina a escuchar el relato de un viaje que había hecho un hombre que se llamara Trafalgar Medrano a un mundo verde y azul en un sistema de nueve alrededor de una estrella del otro lado de un universo infinito, simétrico y aterrador? (1979 : 83)

La figure de l'écrivaine se retrouve dédoublée de plusieurs façons : tout d'abord en tant que narratrice extradiégétique, puis en tant que personnage de la diégèse, dans le dialogue entre Trafalgar et son interlocutrice. Et enfin, grâce à cette réflexion ludique et philosophique sur le temps, la projection fictionnelle d'Angélica Gorodischer se retrouve elle-même dédoublée dans l'espace infini de l'univers. Mais la mise en abyme ne s'arrête pas là ; elle se poursuit à un autre niveau, grâce à l'évocation à plusieurs reprises de l'idée même d'écrire le livre que nous sommes en train de lire. En effet, le personnage qui représente de façon fictionnelle l'écrivaine affirme à trois reprises qu'elle compte écrire les aventures de Trafalgar, tout en précisant qu'il s'agira d'une vengeance :

rendons compte que les ami·es de Trafalgar sont des hommes et que, mis à part Angélica Gorodischer, les deux autres femmes qui figurent dans la longue liste sont Mirta Rosenberg et Alma Maritano (deux autres écrivaines de Rosario à qui la narratrice de la nouvelle peut également renvoyer). Signalons également que Sujer Gorodischer, le mari de l'écrivaine est mentionné à travers son surnom (Goro) dans deux récits comme étant l'époux de la narratrice sans nom (1979 : 30 et 182). Signalons tout de même que la l'identité de la narrataire des récits de Trafalgar demeure inconnue jusqu'au bout du livre et que ce personnage féminin sans nom possède également une valeur générique : il représente le groupe des femmes dans son ensemble. De nombreux indices disséminés dans l'ensemble du livre poussent néanmoins la personne qui lit à à interpréter qu'il s'agit de la projection fictionnelle d'Angélica Gorodischer. C'est ce choix que nous effectuons dans le cadre de cette analyse tout en retenant l'importance de la dimension collective à laquelle renvoie la tension sur l'identité de la narratrice (et narrataire des récits de Trafalgar).

—Me gustaría escribir mis memorias —le dije—, pero no me animo. Algún día voy a escribir las tuyas y entonces me voy a vengar (1979 : 64) ;
 —Cretino, —le dije—, podrías ser más amable con la futura autora de tus memorias. (1979 : 65);
 —¿Y yo cómo hago para escribir tus memorias? —A lo mejor algún día te cuento. » (1979 : 70)

Cette insistance sur le genre littéraire des mémoires n'est pas fortuite. Comme l'a démontré Christine Planté²⁸, il s'agit d'une forme traditionnellement associée aux hommes puisque ceux-ci jouissent plus facilement d'une notoriété politique, militaire ou économique. Il s'agit de grandes figures souhaitant légitimer leurs actions ou consigner des faits dignes d'intérêt historique. Comparé au journal intime, le terme *mémoires* renvoie à un aspect sérieux et plutôt solennel qui est sans cesse remis en question dans *Trafalgar*. D'ailleurs, les seuls mémoires qui apparaissent dans le livre sont *Les mémoires d'une princesse russe*, livre licencieux qui parodie explicitement la forme générique canonique.

Dans le livre de Gorodischer, ce jeu architextuel a une forte dimension genrée puisque c'est elle qui va se charger d'écrire les « mémoires » d'un héros masculin. En outre, le fait que sa projection fictionnelle intervienne très souvent pour contredire les dires du narrateur masculin subvertit la forme générique et introduit un point de vue différent. La mise en lumière de la sociabilité masculine que nous avons évoquerons plus loin fonctionne également dans le sens d'une parodie désacralisante : on inclura dans des mémoires les traces d'une amitié entre hommes puissants mais on ne va jamais inclure les commentaires graveleux d'un Simeón Páez ou l'expression de joie enfantine que provoque une partie de poker « clandestine » quand Fina n'est pas là. Ainsi, si l'écriture des mémoires vise souvent à dévoiler des aspects personnels et méconnus de grands événements historiques, c'est plutôt le point de vue qui se veut « neutre » qui est ici démasqué.

Ce processus de désenchantement de la voix narrative masculine parcourt l'ensemble du livre et profite pleinement des phénomènes narratifs de dédoublement, permettant une distanciation par rapport au récit du protagoniste masculin. Il indique une volonté de parodier le discours masculiniste qui se désigne comme universel et prend la parole à la place des dominé-es (ici, des femmes). Cette volonté s'affirme de façon très claire dans le questionnaire que nous avons adressé à Angélica Gorodischer :

P.: A veces tus relatos adoptan la apariencia formal de una autobiografía de un varón (las memorias del doctor Sessler, la vida cotidiana del protagonista de

²⁸ Cf. Christine Planté, *op. cit.*, Paris, Seuil, 1989.

Doquier, la experiencia de Albert-George Ruthelmeyer, etc.). Incluso en *Trafalgar*, apareces para decirle que vas a reescribirle sus memorias [...] ¿Te aburrías de que las vidas de las mujeres siempre fueran escritas por varones y que escasamente se hiciera el contrario?

R.: Y, sí, por supuesto. Además siempre me ha parecido que los varones saben poco de las mujeres. No es culpa de ellos, pobrecitos: están llenos de prejuicios y frases hechas porque eso es lo que la sociedad falogocéntrica les presta. No estoy diciendo que toooodooooos los varones son machistas e ignorantes etc., pero cuando se trata de contar vidas de mujeres si bien hay quienes lo han hecho maravillosamente (pocos), en general meten la pata hasta la incordiera²⁹.

La prétention objectivante et le statut d'écrivain omnipotent sont ici remis en question, comme dans d'autres textes que nous avons étudiés plus haut³⁰. La tension qui est créée dans *Trafalgar* est toutefois très étrange et peut déstabiliser la personne qui lit si elle ne prend pas en compte l'humour et la parodie qui sont les responsables de ce phénomène ; les textes nous conviennent à un rire joyeux et libérateur plutôt qu'à une confrontation de plein front avec l'idéologie masculiniste.

Signalons tout de même que la tension créée par les procédés métaleptiques demeure fortement étrange : *Trafalgar* est à la fois quelqu'un de très « crédible » puisqu'il appartient à notre monde (ce qu'il dit est vrai) ; mais en même temps, la mise en abyme brise l'illusion référentielle et nous rappelle son caractère fictionnel. En outre, d'autres voix narratives et d'autres points de vue viennent constamment contredire sa vision des faits. Cette tension, qui peut s'avérer gênante à la lecture, ne peut être interprétée autrement qu'en prenant en compte le fait que tout énoncé est historiquement et socialement situé et que toute vérité est l'enjeu de conflits sociaux et linguistiques. Comme l'affirme Genly Aï, le protagoniste de *La main gauche de la nuit* :

De ce récit je ne serai ni le « héros » ni l'unique narrateur. Et même je ne saurais dire avec certitude quelle est la personne dont il conte l'histoire. A vous d'en juger. Mais il forme un tout, et si, par moments les faits peuvent varier suivant la voix qui parle, eh bien, libre à vous d'en choisir la version que vous préférez ; toutes les données se complètent, aucune n'est fausse.³¹

C'est une tension similaire qui s'instaure dans *Trafalgar* et qui remet en cause tant le statut de « héros » que celui de la voix narrative. Le livre nous invite à assumer le fait qu'il n'existe pas de vérité absolue

²⁹ « Incordiera » : Idiotisme argentin qui désigne le pli de l'aîne.

³⁰ Voir, notamment, la critique du narrateur réaliste archétypique du XIX^e par l'écrivaine : *infra*, p. 538.

³¹ Ursula K. Le Guin, *La main gauche de la nuit*, Paris, R. Laffont, 1971.

Nous avons donc tout d'abord constaté la distanciation qui s'instaure dès le paratexte, grâce à une série d'éléments parodiques et métatextuels et qui programme la lecture en insistant sur le caractère paradoxal de l'univers fictionnel. Ce phénomène peut également s'interpréter par rapport à la mise à distance du discours masculiniste qui est sous-tendu dans les représentations habituelles que nous avons de la voix narrative. Elle parodie notamment la prétention objectivante d'un narrateur qui détient une vérité immuable ; comme dans d'autres textes que nous avons analysés plus haut, le procédé consiste ici à « faire tomber les masques », c'est-à-dire à mettre à jour les discours et les circonstances socio-historiques qui président à l'engendrement des « récits masculins ». Dans le cas particulier de Trafalgar, il s'agit de voir comment peuvent se raconter *autrement* les aventures épiques d'un héros homme. Mais une interrogation demeure tout de même : Trafalgar est-il véritablement un héros typiquement masculin et son discours est-il *si* masculiniste que cela ? C'est cette question qui nous intéressera par la suite, puisque le protagoniste du livre est un personnage fondamentalement évolutif.

2.1.3. Le processus d'apprentissage de Trafalgar Medrano

Le nom de Trafalgar est annoncé dès le titre du livre et un lecteur ou une lectrice venant de le découvrir pourrait initialement penser à une grande fresque historique sur la fameuse bataille navale, impression que la définition du dictionnaire dans la deuxième épigraphe viendrait corroborer. Néanmoins, après avoir parcouru quelques pages et notamment après avoir lu la curieuse biographie du personnage, ce lecteur ou cette lectrice sont pris d'étonnement et le nom du protagoniste devient alors énigmatique.

Afin d'étudier le personnage de Trafalgar Medrano, il s'agira donc avant tout de nous interroger sur les raisons du choix de son patronyme ainsi que les effets provoqués. La nature profondément polysémique du prénom et du nom du protagoniste nous invite en réalité à le considérer en tant que personnage évolutif et non dogmatique. En effet, nous verrons qu'il acquiert au fil de ses aventures et de ses contacts avec de nombreuses femmes dont il a admiré le courage ou craint la colère une véritable conscience féministe.

Dans la note préliminaire à « A la luz de la casta luna electrónica » qui se trouve dans *Casta luna electrónica*, Angélica Gorodischer explique de la façon suivante la genèse du personnage de Trafalgar :

En 1966 y en momentos de desdicha, apareció el pretexto del cuento. Como era muy atractivo, me senté a escribirlo. Lo que salió fue un bodrio espantoso [...] Lo guardé en un cajón [...] hasta que un día, once años, un mes y cinco días después de aquel primer intento, mis hijos pusieron un disco cuando yo estaba a punto de salir para el trabajo. Parada en la puerta esperé a que terminara y pregunté ¿qué es eso? Me lo dijeron y encontré a Trafalgar Medrano (1977 : 133)

Lors de notre entretien avec l'autrice, celle-ci nous a confirmé que l'idée du prénom de son protagoniste lui est venue alors que ses enfants avaient mis à plein volume, une chanson composée par les Bee Gees et présente dans leur album homonyme : « Trafalgar »³². Voici donc l'explication initiale du prénom du protagoniste. Signalons également que dans cet extrait, l'autrice mentionne explicitement une date, 1966, qui est l'année du coup d'état mené par le général Onganía. Ce côté militaire se retrouve également dans le nom de la bataille ; il s'oppose nettement à la chanson des Bee Gees, qui renvoie plutôt à l'existence d'une contre-culture au sein de la société argentine et, d'ailleurs, le fait que ses enfants soient mentionnés implique également une dimension optimiste qui s'oppose au caractère tragique de la dictature.

Au-delà de ce conflit idéologique qui est sous-entendu dans la note préliminaire, le nom peu commun de Trafalgar conserve toutefois une dimension énigmatique qui est également accentuée par une réplique de la tante Josefina dans le sixième récit : « [la madre de Trafalgar, Merceditas] nunca me explicó cómo permitió que le pusieran este nombre estrafulario a su único hijo. Bueno, siempre sospeché que Medrano era masón. » (1979 : 77). Si cette déclaration de la tante Josefina est certainement humoristique et parodie l'obligation pour les enfants de porter des noms approuvés par l'église catholique, la référence au monde maçonnique fait planer un voile de mystère et nous invite à nous plonger dans la symbolique du prénom.

Sur le plan historique, Trafalgar est avant tout l'évocation de la fameuse bataille navale qui opposa la flotte anglaise aux forces réunies de l'Espagne et de la France. C'est d'ailleurs la définition qui en est donnée dans la deuxième épigraphe du livre, tirée du *Petit Larousse illustré*. Le livre dans son ensemble demande ainsi à être interprété en rapport avec

³² Bee Gees, « Trafalgar », (3'56), Album : *Trafalgar*, Polydor, 1971.

le contexte historique, comme une réécriture parodique de l'Histoire. Dans l'article qu'il dédie à *Trafalgar*, Fernando Burgos souligne d'ailleurs ces rapports entre fiction et Histoire en adoptant un prisme de lecture postmoderne :

[Trafalgar representa] una Historia que relata lo absurdo: el victorioso Nelson muere; el incompetente almirante Villeneuve salva su vida y el acontecimiento entero de Trafalgar será devorado por hechos históricos posteriores sin que por ello haya dejado de servir de fuente a discursos historiográficos y artísticos [...] La Historia como registro de paradojas no solo en lo que respecta al destino de los protagonistas más inmediatos sino también en los resultados finales de empresas y proyectos denominados históricos. Pero aún más, la Historia como signo incierto y azaroso: el espacio prevaleciente de la ilógica, en el que las más esperanzadas expectativas exponen en el tiempo la fragilidad de su proyección.³³

En choisissant ce nom, Gorodischer questionne ainsi le sens du conflit militaire : Trafalgar est à la fois synonyme dans les imaginaires espagnol et français d'une défaite cuisante marquant la supériorité britannique sur les mers et pose également un sérieux problème au camp adverse puisque l'héroïque Nelson y laissera sa vie. L'univers militaire qui est ici évoqué acquiert donc un aspect absurde et perd son aura de puissance ou ses connotations héroïques. Tout comme ses œuvres précédentes, *Trafalgar* questionne l'absurdité des guerres et ses valeurs masculines, comme dans le cas des différents types de soldats dans *Cuentos con soldados* ou dans le cas du général Castaños dans *Mala noche y parir hembra*. Il remet aussi en question la vision officielle de l'Histoire telle qu'elle est enseignée dans les manuels scolaires.

Au-delà de cette vision parodique de l'Histoire qui est contenue dans *Trafalgar* et qui est annoncée dès le titre, rappelons maintenant l'importance des procédés métaleptiques dans le livre (notamment la fictionnalisation de l'écrivaine). Si notre étude avait un objectif biographique, nous pourrions nous interroger s'il y a une personne parmi son entourage qui lui a inspiré le personnage. Par exemple, elle raconte de son mari qu'il est un « infâme séducteur »³⁴, tout comme Trafalgar, et les deux partagent aussi une forte passion pour le tango. Toutefois, dans un des récits du livre (« Sensatez del círculo »), il apparaît comme un des amis de Trafalgar et non pas comme le héros lui-même. Un autre candidat fortement plausible est le fils d'Angélica, Horacio Gorodischer, à qui le livre est dédié et à qui une des

³³ Fernando Burgos, « Retratos de la historia en el cuento posmoderno hispanoamericano : Luis Arturo Ramos y Angélica Gorodischer », *La palabra y el hombre*, 1994, n° 92, p. 143-155.

³⁴ Angélica Gorodischer, « Poca paciencia y muchas pulgas », *Boca de dama*, *op. cit.*, p. 13.

histoires « appartient »³⁵ (L'amiral Nelson s'appelle d'ailleurs Horacio). Peu importe finalement, Trafalgar ne met pas en scène un individu en particulier mais représente plutôt une communauté, celle des hommes.

Le nom de famille de Trafalgar, Medrano, semble quant à lui renvoyer à un autre représentant des lettres espagnoles, le poète du XVI^e siècle Francisco de Medrano³⁶. Medrano fait également penser au monde de la magie et de la bohème grâce à la référence au cirque Medrano. Le nom de famille représente donc à la fois un aspect sérieux et un aspect carnavalesque laissant dévoiler le caractère double du personnage. Enfin, l'étymologie du mot Medrano qui renvoie au verbe « medrar », indique à la fois la prospérité commerciale du héros et le processus d'apprentissage qui caractérise son parcours au sein du livre, puisque ses connaissances et sa vision du monde s'avèrent bien plus importantes à la fin de celui-ci. Cette dimension, propre au *bildungsroman*, renvoie à une dimension largement présente dans certaines grandes fresques socio-historiques du XIX^e siècle, telles celles de Benito Pérez Galdós ou de Honoré de Balzac.

Signalons d'ailleurs que la dimension de roman d'apprentissage se mélange d'ailleurs avec celle de la structure de *Trafalgar* qui se construit sur des voyages successifs. Cette structure rappelle non seulement les voyages de Marco Polo évoqués dans le texte mais surtout les voyages de Gulliver ou ceux de Candide, qui ont pour vocation de réfléchir sur le monde. La structure dialoguée de Trafalgar rappelle également les contes philosophiques, le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot, par exemple. C'est également le goût pour les voyages et pour l'aventure développé par les écrivains romantiques qui est évoqué ici et qui renvoie aussi à une dimension d'apprentissage. Enfin, elle rappelle aussi le livre contemporain de Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*, où le protagoniste voyage d'un endroit à un autre.

On semble ainsi déceler la volonté d'inscrire le livre de façon parodique dans une généalogie de récits de voyage et d'apprentissage. La référence hypertextuelle fondamentale qui est contenue dans le nom de Trafalgar fonctionne d'ailleurs en ce sens : *Trafalgar* de Benito Pérez Galdós³⁷. Remarquons d'ailleurs le parallèle existant avec un autre représentant du réalisme, Honoré de Balzac, qui est la première personne citée par Trafalgar dans sa liste d'écrivain·es préférée·es. Angélica Gorodischer cite également Balzac comme une de ses

³⁵ « Este cuento le pertenece a mi hijo Horacio » (1979 : 89)

³⁶ Il s'agit de l'opinion de Burgos, qui souligne néanmoins la « référentialité multiple » caractérisant le choix du nom du personnage principal du livre.

³⁷ Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, Madrid, Cátedra, 1983 (1873). Galdós est considéré comme la figure de proue du réalisme en Espagne et son *Trafalgar* est d'autant plus important qu'il constitue le premier livre de la grande fresque socio-historique des *Episodios Nacionales*.

principales influences dans presque tous ses entretiens. S'agissant d'univers post-apocalyptiques ou de voyages intergalactiques, cette insistance peut sembler paradoxale au premier abord mais la capacité de la SF à rendre compte de la réalité a maintes fois été soulignée par l'autrice. C'est toutefois cette dimension propre au roman d'apprentissage qui nous permettra d'étudier l'ordre de lecture proposé par Gorodischer dans le paratexte, juste avant le début de la narration :

Desde ya, querido lector, desde antes que usted empiece a leer este libro, tengo que pedirle un favor: no vaya antes que nada al índice a buscar el cuento más corto o el que tenga un título que le llame la atención. Ya que los va a leer, cosa que le agradezco, léalos en orden. No porque se sigan cronológicamente, que algo de eso hay, sino porque así usted y yo nos vamos a comprender más fácilmente. Gracias. Angélica Gorodischer (1979 : 19)

Dans cette note préliminaire faisant office de préface, l'écrivaine attire l'attention du lecteur sur la structure particulière du livre qui présente une cohésion globale et se différencie d'un recueil ; tout comme *Opus Dos* ou *Bajo las Jubeas en Flor*, il demande en effet à être considéré comme une *story suite*³⁸. Malva E. Filer définit la structure de *Trafalgar* comme un « ciclo de cuentos », selon la terminologie définie par Forrest Ingram³⁹. En effet, si les fragments du livre peuvent tous se lire séparément, ils comportent également des éléments permettant de rendre le tout cohérent. Mais Gorodischer joue aussi avec certaines expérimentations menées par le nouveau roman latino-américain sur l'agencement des récits au sein d'un livre, par exemple dans *Rayuela* de Julio Cortázar, où celui-ci indique la possibilité de parcourir le livre de différentes manières. Fernando Burgos souligne dans *Trafalgar* cette esthétique temporelle où le temps avance en zigzag et qui questionne la linéarité de l'Histoire :

Lo fantástico [...] es el acercamiento más realista posible a los vaivenes de una Historia construida con delirios y espejismos. Tratamiento interrelacionado de una Historia convertida en ficción y de una ficción que juega con lo histórico, modo escritural cabalmente logrado además por el original procedimiento con que el humor desarma reverencias y convenciones.⁴⁰

Il existe certainement chez Gorodischer une critique de la conception évolutionniste et positiviste de l'Histoire. Or, elle se distancie aussi d'un relativisme absolu puisqu'il existe une

³⁸ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette structure originale (*Infra*, p. 429-435).

³⁹ Malva E. Filer, *op. cit.*, p. 357. Cf. Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, La Haye et Paris, Mouton, 1971.

⁴⁰ Fernando Burgos, « Retratos de la historia en el cuento posmoderno hispanoamericano: Luis Arturo Ramos y Angélica Gorodischer », *La palabra y el hombre*, 1994, n° 92, p. 155.

cohérence d'ensemble clairement affichée : le sens de lecture proposé est bien le sens linéaire classique. En effet, Gorodischer ne revendique pas une esthétique hermétique (« Así Usted y yo nos comprenderemos más fácilmente ») ni une philosophie où « tout se vaut » et où « toute interprétation est possible ». Le sens de lecture proposé indique ainsi qu'il existe une interprétation cohérente fondée sur la progression entre les récits.

Cet ordre n'est pourtant pas fondé sur la progression chronologique de la diégèse car, lors du premier récit, il est précisé que Trafalgar a déjà vécu les événements du deuxième récit, survenus sur la planète d'Anandaha-A⁴¹. Le jeu temporel est plus subtil (« algo de eso hay ») puisqu'il s'avère que, quand il raconte l'histoire d'Anandaha-A (deuxième récit), il s'est déjà rendu sur la planète du premier récit, Veroboar :

Y estaba Veri Halabi que no sé de qué nacionalidad era pero qué cosa tan linda, por favor. Casi tan linda como las matriarcas de Veroboar pero con el pelo negro. (1979 : 42)

Remarquons tout d'abord le ton caractère fortement machiste du commentaire de Trafalgar et que nous aurons l'occasion d'analyser plus loin. En ce qui nous concerne ici, nous savons que Trafalgar s'est d'abord rendu sur telle planète ou telle autre même si ces informations ont finalement peu d'importance. En réalité, l'ordre chronologique est uniquement respecté par rapport au temps de la narration. Celui-ci s'écoule de manière inexorable et nous pouvons constater le passage des saisons pendant que Trafalgar raconte ses histoires : lors du premier récit de Trafalgar, il pleut en dehors du bar (« fuera había dejado de llover », 1979 : 37) alors que dans le deuxième récit, les maisons sont froides et on doit allumer le chauffage (« Hacía frío y Cirito se levantó a prender la calefacción », 1979 : 47). En revanche, la narratrice mentionne que l'on est au printemps lors du troisième récit (« era un jueves de esas primaveras insidiosas », 1979 : 61) alors que la chaleur de l'été et les grillades sont évoquées lors du quatrième récit (« Fui, y comimos en el jardín porque hacía bastante calor, casi como hoy. Cirito se dio el gusto de hacer un asado » (1979 : 120) ; « En la calle seguía haciendo mucho calor », 1979 : 121). Ainsi, les saisons se succèdent pendant que Trafalgar raconte ses histoires⁴².

⁴¹ « —Un día me contaste de unos tipos mudos que bailaban en vez de hablar o algo así. —Por favor. Anandaha-A. Qué mundo fulero. Nunca pude venderles nada. » (1979 : 23-24)

⁴² Cette succession temporelle au niveau du temps de la narration extradiégétique s'affiche clairement lors du septième récit : « el otro día estuvo Josefina, y tomamos el té aquí en el jardín y se sentó en ese mismo sillón donde estás vos y me dijo que le habías contado lo de Serprabel. » (1979 : 181). Signalons en outre qu'il y a peut-être un ordre chronologique d'écriture des nouvelles puisque la première, « A la luz de la Casta Luna Electrónica » a déjà été publiée en 1977 dans le livre homonyme.

Cette progression temporelle laisse supposer que l'aventurier argentin devient de plus en plus âgé et expérimenté, une transformation qui se traduit par une modification de la manière de raconter les histoires. Remarquons, par exemple, dans l'extrait cité ci-dessus qui est tiré du deuxième récit, les traces d'un discours typiquement masculin qui chosifie les femmes : « qué cosa tan linda, por favor ». En revanche, les traces de ce discours s'estomperont progressivement, ce qui correspond à l'acquisition progressive d'une certaine conscience féministe, une interprétation déjà pressentie par Luque de Penazzi quand elle remarque l'appropriation de la SF par Gorodischer :

Si una escritora no puede escribir sobre mujeres directamente, ¿por qué no hacerlo indirectamente, a través de un género literario canónico sutilmente subvertido? De paso, y ya que se escribe ciencia ficción (el género de las utopías futuristas), ¿por qué no contar las peripecias de cómo un miembro típico del género masculino gana paulatinamente un mínimo de conciencia feminista?⁴³

Ce serait une interprétation tout à fait plausible de l'ordre de lecture suggéré par Gorodischer : au début, Trafalgar ne sait rien, il ne peut même pas reconnaître une femme (premier récit, « Casta Luna Electrónica ») ni comprendre la logique des habitants de la planète Anandaha-A (deuxième récit, « Sensatez del círculo »). En revanche, dans « El señor Caos », il aura assez d'ouverture d'esprit pour comprendre le raisonnement d'un « fou » et pour prendre du recul par rapport à la logique étriquée et trop rationnelle des habitant-es d'Aleiçarga-A (l'allitération hyperbolique en A produisant d'ailleurs un effet de miroir par rapport à Anandaha-A). A la fin du livre, il n'a plus la même attitude machiste et n'essaiera même pas de se mettre en scène comme un séducteur irrésistible. En outre, la dimension d'apprentissage qui traverse le livre est confirmée par l'ajout, dans l'édition de 2006, d'une nouvelle aventure. Dans celle-ci, il cède tout le protagonisme à la fille qu'il a eue avec la matriarche de Anandaha-A, ce qui nous fait bien comprendre que quelque chose était déjà en train de naître lors de sa première aventure⁴⁴.

Cette transformation se retrouve à la fois dans l'attitude de Trafalgar mais également dans celle de son interlocuteur masculin. En effet, pendant le premier récit, Trafalgar n'hésite pas à se vanter qu'il est arrivé à séduire une des matriarches de Veroboar en donnant plusieurs détails érotiques. Il attise ainsi l'attention et la complicité masculine de son interlocuteur, un avocat gros et machiste qui se sent complice et qui n'hésite pas à rajouter des commentaires

⁴³ Luque de Penazzi, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁴ Signalons d'ailleurs que le premier récit se termine par l'affirmation prophétisante du narrateur : « Si fueran máquinas, no tendrías que volver a Veroboar » (1979 : 37).

graveleux – nous y reviendrons plus loin. Toutefois, lors du dernier récit, Trafalgar rencontre une femme faisant également partie d'une caste de reines, celles qui gouvernent l'aristomatriarcat de Marennen. Et alors que son interlocuteur Jorge s'attend à écouter les prouesses érotiques de son héros, Trafalgar produit un discours tout à fait modéré, et même craintif vis-à-vis des femmes :

—Es ella la que es temible. Yo la vi. Yo la miré a los ojos cuando amagué con pegarle y ella me enfrentó. [...]

—Casi preferiría haberme ido a la oficina y haber hecho todo lo que tenía atrasado -dijo Jorge cuando salían. Si ves a una morocha avisame que miro para el otro lado. (1979 : 216-217)

La phrase de Jorge montre que Trafalgar n'est pas la seule personne qui a modifié son comportement : il est le miroir opposé de l'avocat du premier récit, qui confortait Trafalgar dans son machisme. Sa réponse a d'autant plus d'importance qu'il s'agit de la dernière phrase du livre – mis à part le court fragment intitulé « Trafalgar y yo » qui fait fonction d'épilogue. L'attitude des mâles a donc considérablement évoluée depuis le début du livre. Il y a d'ailleurs dans le récit « Constancia » d'autres configurations qui jouent en ce sens et sur lesquelles nous reviendrons⁴⁵. La linéarité se construit donc autour d'une transformation du personnage principal mais aussi autour de celle de son auditoire, qui va se défaire peu à peu des constructions stéréotypiques pesant sur l'image de la femme.

Cet apprentissage des rôles et des comportements ainsi que le caractère profondément évolutif des personnages se reflète d'ailleurs dans l'évolution de la structure d'énonciation puisque les voix masculines vont progressivement perdre leur importance et vont de moins en moins prendre en charge la narration. Elles seront substituées par des narratrices féminines qui seront de moins en moins réceptrices aux positionnements masculinistes présents dans le discours de Trafalgar.

Ainsi, après avoir pris en compte les problématiques de genre dans l'étude du livre mais aussi en observant le changement subtil dans l'attitude des narrateurs et des narrataires masculins, nous arrivons à la conclusion que le protagoniste a bel et bien acquis une certaine conscience féministe. Son idée de la femme comme objet fragile ou à conquérir a progressivement évolué vers un positionnement plus réfléchi. Si, comme dans le cas de « Bajo las jubeas en flor », nous estimons que le lectorat d'Angélica Gorodischer est majoritairement

⁴⁵ Mis à part le caractère non conforme aux stéréotypes féminins de Constancia, remarquons la présence d'un personnage secondaire, Side, qui est une imitation du Trafalgar séducteur de la première nouvelle mais également la présence de voix narratives contradictoires (Constancia raconte une version bien différente des faits et Trafalgar donnera sa propre interprétation).

constitué d'hommes. Le fait que la transformation de Trafalgar se fasse de façon progressive indique enfin que ce changement ne peut pas s'opérer de façon brusque mais procède d'un long processus de mûrissement et de confrontation avec une réalité qui contredit largement l'idéologie naturaliste.

Cette idée de transformation est ainsi particulièrement importante en ce qui concerne la remise en question de l'idée de nature. Le fait que les personnages évoluent montre ainsi que rien n'est immuable ; c'est bien en ce sens que la dimension du *Bildungsroman* est ici investie. Signalons pour terminer que si le processus de transformation de Trafalgar est long et couvre l'ensemble du livre, celui de nombreux personnages féminins a priori secondaires se produit dans un bref laps de temps qui correspond à la durée de la diégèse. En effet, nous allons examiner à partir de maintenant une série de personnages féminins qui, en raison de leur apparition en second plan, apparaissent initialement comme statiques et passifs (Trafalgar accapare le devant de la scène) mais qui s'avèrent finalement être les protagonistes de l'action. C'est le cas du personnage que nous allons analyser ci-dessus, la linguiste Veri Halabi qui, tout comme la personne qui lit, se voit confrontée à une énigme textuelle à première vue insoluble.

2.1.4. Quand l'énigme est résolue au sein du livre par un personnage féminin : Veri Halabi, déchiffreuse de textes anciens vs. le cercle des hommes

Nous allons à présent étudier le cas d'un personnage qui est confronté, tout comme la personne qui lit, à une énigme. Engagée activement dans le déchiffrement du mystère, la protagoniste, Veri Halabi, arrive à percer le mystère uniquement à partir du moment où elle arrive à s'affranchir de ses préjugés et de ses idées préconçues. Ce récit est ainsi exemplaire du phénomène de l'anamorphose à l'intérieur du texte, car ce qui lui apparaissait comme monstrueux devient peu à peu plausible. En outre, son activité de décodage constitue un véritable miroir de l'expérience de la personne-lectrice qui, nous l'avons vu, doit également déplacer sa perspective pour donner du sens au texte. Enfin, nous verrons que son personnage s'oppose, dans la construction du récit, à un groupe d'hommes qui, eux, n'arrivent pas à déchiffrer le mystère. Ce groupe d'hommes, comme nous allons le voir à présent, se reflète d'ailleurs dans celui qui est formé par l'auditoire masculin de Trafalgar.

En effet, dans le deuxième récit, nous retrouvons de façon exacerbée la mise en scène de la sociabilité masculine telle que nous l'avons évoquée plus haut, puisque l'auditoire de

Trafalgar est composé de plusieurs personnes de genre masculin. Nous nous trouvons au tout début dans la maison de Cirito, et comme le spécifie la narratrice extradiégétique, quand le chat n'est pas là, les souris dansent :

Cada vez que Fina se va a Salta a ver a la hija y a los nietos, y por suerte se va lo suficiente a menudo como para que él no enmudezca del todo, Cirito deja de ir a la noche al jockey y ahí es cuando algunos amigos de esos que interpretan correctamente las señales, van a la casa fría y seca y juegan al poker en el comedor. Reuniones exclusivamente masculinas y hasta un poco solemnes en las que se toma whisky con moderación y uno que otro café o litros de café si está Trafalgar Medrano como el jueves pasado.

No es que yo haya estado allí porque como les digo las mujeres sobran, pero Goro suele encontrarse en lo de Raúl con el Payo Gamen que sí estaba.

C'est ainsi que Goro, (le mari de Gorodischer, apparaissant également dans le *quién es quién*), s'avère être celui qui a raconté l'histoire à la narratrice (censé être la projection fictionnelle de l'écrivaine). On remarque à nouveau l'emboîtement des récits qui constitue une des particularités du livre ; si c'est une femme qui raconte l'histoire, son autorité narrative est toutefois limitée car, dans ce deuxième récit, c'est un homme qui lui a rapporté l'histoire. Cette histoire a d'ailleurs été racontée au sein d'un groupe d'amis qui se réunissent fréquemment pour se retrouver entre hommes (L'itératif utilisé souligne d'ailleurs l'importance de ces réunions « clandestines » ainsi que leur régularité). Les surnoms (Goro, Cirito, El Payo Gamen, El Gordo,...) impliquent également une complicité, une solidarité masculine qui est ici rendue visible et mise à distance par la narratrice. La structure enchâssée est donc la suivante : d'une part, la narratrice extradiégétique du récit premier et, d'autre part, le récit du narrateur intradiégétique Trafalgar qui est raconté à son auditoire purement masculin.

Voici ce que raconte la narratrice à propos de l'aventure qui arriva à Trafalgar quand celui-ci atterrit sur une planète lointaine appelée Anandaha-A. Traf avait initialement l'envie de faire d'immenses bénéfices sur cette planète, des « wagones de guita » selon son expression. Il avait en effet eu la brillante idée d'aller y vendre des ampoules électriques et des lampes de poche car il s'agit d'un monde désertique dont le soleil est en phase d'extinction :

No hay árboles, no hay plantas, no hay animales, no hay ciudades, no hay nada.[...] El suelo es frío y húmedo, como de barro apisonado. Nunca hay viento, nunca llueve, nunca hace frío, nunca hace calor. Un sol color borra vino

hace siempre el mismo recorrido en el mismo cielo sucio sin que a nadie le importe, y no hay lunas (1979 : 41)

Cependant, première reconfiguration opérée dans le récit, il abandonne rapidement ses velléités de commerce en se rendant compte de la désolation qui affecte la planète. Ses uniques habitant·es sont des êtres primitifs proches de l'état animal :

la poca gente que vive allí, y a primera vista uno duda de que se le pueda llamar gente, saca unas hojas grises o unos gusanos, no sé, del fondo de los ríos, los machaca entre los dedos, los mezcla con agua y se los come. Un asco. (1979 : 41)

Heureusement, Trafalgar rencontre dans un campement un groupe de scientifiques « aux titres percutants » qui étudient les caractéristiques de la planète et avec qui il se lie rapidement d'amitié. Parmi eux, il y notamment la jeune et belle linguiste Veri Halabi, dont tous les scientifiques hommes sont amoureux. Trafalgar décide alors de rester et, un jour, pendant une fouille de routine, les scientifiques découvrent une sorte de livre avec des feuilles de métal et une écriture mystérieuse. Cette trouvaille les pousse à faire des excavations sous les collines, ce qui les mènera vers les ruines d'une civilisation inconnue :

Cada colina era una casa o mejor un complejo de varias casas que se comunicaban. Había no sólo utensilios sino aparatos, máquinas, muebles, más libros, vajilla, vehículos, adornos. Bastante fané estaba todo pero reconocible aunque no identificable. Se dieron la gran panzada sobre todo Marina Solim y la preciosidad de la Halabi. Dalmás y los ingenieros mecánicos se rompieron las cabezas estudiando las máquinas y los artefactos pero no sacaron nada en limpio. Clasificaron todo y lo acondicionaron para traerlo y Marina empezó a reconstruir una civilización como decía ella, prodigiosa, y la única que seguía en banda era Veri Halabi que por muy experta que fuera en lingüística comparada no entendía nada. Trabajaba mañana tarde y noche y se ponía de mal humor y Simónides le daba palmaditas en el hombro, literales y figuradas. (1979 : 47)

Survient ainsi le premier bouleversement du récit : la planète qui n'était qu'un vilain tas de décombres s'avère être le foyer d'une grande et puissante civilisation. Mais, alors que les autres scientifiques vont rapidement se désintéresser de ces découvertes pour vaquer à leurs occupations habituelles, seules l'anthropologue Marina Solim⁴⁶ et Veri Halabi, uniques

⁴⁶ L'anthropologue Marina Solim est le seul autre personnage qui s'intéresse aux natifs de la planète, même si son intérêt est limité à l'observation scientifique, ce qui motive les uniques descriptions que nous avons d'eux : « Me dijo Marina que eran de un primitivismo lindante con la bestialidad. No construían herramientas, vivían a la intemperie, se habían olvidado del fuego si es que alguna vez habían sabido prender fuego, ni siquiera hablaban. Se vestían, hombres y mujeres iguales, con unas fundas astrosas abiertas a los costados que las

membres féminins de l'expédition scientifique, continueront à s'émerveiller face à la splendeur de la civilisation antique. Remarquons le ton condescendant de Trafalgar qui ne comprend pas cette fascination des femmes de l'expédition même s'il ne partage pas non plus les railleries des autres scientifiques, comme l'attitude de Simónides, qui donne des petites tapes sur le dos à Veri Halabi, « littéralement et figurativement ».

Les femmes de l'expédition tentent en effet d'élucider le mystère de cette civilisation et, notamment, de déchiffrer l'écriture énigmatique contenue dans les feuilles de métal⁴⁷. C'est Veri Halabi qui se chargera de cette mission et elle s'y investira de façon passionnée. En effet, pendant que ces derniers continuent leur train de vie habituel, Veri Halabi va passer toutes ses journées et ses nuits enfermée dans sa tente avec le livre mystérieux afin de percer son sens caché.

Au niveau métanarratif, ce personnage revêt une importance capitale puisqu'elle constitue pour la personne qui lit un miroir de sa propre activité de lecture, lui indiquant la présence d'un sens caché dans le livre. En effet, tout au long du récit, nous retrouvons une grande quantité de détails discrètement disséminés qui laissent entrevoir la présence et le développement d'une trame parallèle. Cette dernière se laisse entrevoir grâce à des procédés narratifs comme l'itération ou la prolepse qui configurent une temporalité différente et qui se superpose à la progression linéaire et régulière de la trame principale, qui concerne le groupe de scientifique et Trafalgar :

Era difícil entender qué les veía [la antropóloga Marina Solim a los nativos] pero si es por eso también fue difícil entender *lo que pasó después* (1979 : 43) si habían empezado a aburrirse era porque habían terminado lo que tenían que hacer o lo que faltaba podía hacerse acá en los gabinetes de la universidad o sobre la mesa de la cocina de casa. Menos Veri Halabi que seguía descubriendo cosas pero que no sabía lo que significaban, pobre chica. Veri Halabi *seguía descubriendo cosas* pero no sabía lo que significaban (1979 : 43)

Veri Halabi et, dans une moindre mesure, Marina Solim (puisque son intérêt renvoie uniquement à la curiosité scientifique), les deux personnages féminins de la diégèse, nous renvoient donc à une dimension cachée dans le texte. La personne qui lit, attentive, peut ainsi

sacaban, eso creía Marina, a los muertos, porque tejerlas no las tejían ellos. Comían, dormían tirados en cualquier parte, hacían sus cosas y hasta se acoplaban a la vista de todos, casi no habían chicos ni mujeres preñadas, y se pasaban el día echados sin hacer nada. Y bailaban » (1979 : 43).

⁴⁷ « Era algo como un libro. Unas hojas muy delgadas, casi transparentes, de un metal que parecía aluminio brillante, perforadas en uno de los lados más largos, el izquierdo y sujetas allí con aros del mismo material pero grueso, filiforme y soldado no se sabía cómo o tal vez cortados de una sola pieza. Y cubiertas de algo que cualquiera podía darse cuenta que era escritura. »

prêter attention aux « pormenores que importan » de l'esthétique borgésienne que nous avons déjà évoqués à plusieurs reprises. L'influence borgésienne est d'ailleurs également sensible dans le titre, « Sensatez del círculo », qui remémore celui de « Las ruinas circulares », où la voix narrative délivre le secret final au protagoniste⁴⁸.

Au-delà de l'évocation de Borges, nous pouvons aussi retracer les influences de la littérature SF. En effet, *Chroniques Martiennes* de Ray Bradbury ou de *Fondation* de Isaac Asimov⁴⁹, pour ne citer que deux exemples archétypiques, effectuent une mise en scène similaire, qui consiste à décrire une planète comme *a priori* dévastée mais qui dissimule des secrets à qui saura les déceler. Ainsi, et même si la narration fait tout pour détourner l'attention des habitant-es primitifs/primitives, le doute continuera à être présent dans l'esprit du lecteur/de la lectrice averti·e. En effet, la « tribu primitive vêtue en haillons » est présentée comme une attraction touristique sans intérêt aux yeux du groupe des scientifiques : quand ils ont du temps libre, ils vont se balader et observer le spectacle des natifs (« el baile era la atracción principal. El único inconveniente era que había función muy de vez en cuando », 1979 : 47). Cependant, certains indices nous invitent dès le début à adopter un autre point de vue sur ces primitifs :

Lo primero que le había llamado la atención a Simónides fue que la Halabi dijera que la música era irritante y no quisiera ir a ver qué era ya aquella primera vez. [...] (1979 : 49)

Bailaban horas y horas sin cansarse y era increíble la resistencia que tenían, tan flacos y arruinados, alimentados a gusanos molidos y agua. Pero bailaban a veces todo el día, a veces toda la noche. ¿Ustedes han probado bailar una noche entera sin parar? Bueno, ellos podían. Bailaban en la oscuridad más completa, sin verse, sin empujarse, sin caerse. (1979 : 50)

Après avoir travaillé sans s'arrêter, Veri Halabi arrivera finalement à percer le secret des habitants de la planète et se joindra dans leur danse rituelle :

Allá al pie de una de las colinas cavadas, junto al río negruzco, los tipos de Anandaha-A bailaban con tantas ganas que parecía que acababan de empezar. Y Veri Halabi corrió y se metió entre ellos y bailó y mientras bailaba se

⁴⁸ Borges, *Ficciones*, *op. cit.* La fonction de cette référence hypertextuelle participe aussi du questionnement de la frontière entre réalité et fiction que nous avons évoqué précédemment.

⁴⁹ On retrouve dans ce livre des sociétés ou des planètes au premier abord tout à fait ruinées mais qui vont révéler des civilisations prodigieuses. Nous observons le même jeu en ce qui concerne les personnages. Par exemple, un des personnages centraux du livre de *Fondation* (Troisième Tome) est le Bossu, un être à l'aspect faible et repoussant mais qui est capable de vaincre des flottes entières de vaisseaux spatiaux grâce à ses pouvoirs télépathiques. On retrouve bien sûr ce jeu des apparences dans des *œuvres* mainstream, dans la figure du roi-mendiant, par exemple.

arrancaba la ropa y sacudía la cabeza hasta que el pelo negro le tapó la cara como a todos y ya no la podíamos distinguir (1979 : 57)

La réaction de Veri Halabi provoque deux effets différents. D'une part, le fait que Veri Halabi perce le secret de la civilisation disparue entre en contradiction avec l'attitude condescendante des hommes du groupe, qui ne voient en Veri qu'un objet érotique et n'accordent pas d'importance à ses recherches scientifiques. Cette situation est condensée dans la description hautement parodique de l'attitude du physicien Fineschi, qui est devenu totalement gaga de Halabi (« babeaba cuando le miraba a la morochita ») et qui, du début à la fin du récit, lui fait la cour sans succès :

A Romeo Fineschi Montesco se le ocurre proponernos a todos que demos un paseo. Un paseo en ese mundo de porquería, imagínense. Pero claro que si va y la invita a Julieta Halabi Capuleto sola, se queda de araca porque ella le dice que no. Muy divertido no fue porque ya les dije que las atracciones naturales de Anandaha-A son lamentables. Hablábamos pavadas y Simónides describía monumentos y parques imaginarios con voz de guía de turismo hasta que se cansó porque mucho apunte no le llevábamos. El único que la pasaba posta era Fineschi que charlaba hasta por los codos con la Halabi supongo que de temas tan románticos como el grado de saturación salina del agua del Danubio inferior. Íbamos volviendo cuando empezó la música y Veri Halabi gritó. (1979 : 55)

Le son de la musique déclenche ainsi un cri épouvantable à Veri Halabi⁵⁰, une sorte de révélation finale qui la pousse à rejoindre les « natifs ». Par la suite, les hommes de l'expédition scientifique, qui désirent tous coucher avec elle, vont tenter de la ramener vers eux, mais Veri Halabi et les natifs se mettront à danser ensemble pour les en empêcher. En effet, la première réaction des scientifiques quand ils voient Halabi rejoindre les natifs est de la considérer comme une folle qu'il faut « sauver ». Mais cette réaction est également la réaction initiale des personnes qui écoutent le récit de Trafalgar (et, par un effet de miroir provoqué par l'enchâssement des récits, de la personne qui lit *Trafalgar*) :

A Veri Halabi le dio el gran ataque, se levantó y empezó a romper papeles y hasta le quitó a Simónides los que él tenía en la mano y los hizo trizas.
—Qué loca —dijo el Payo.

⁵⁰ Ce cri sert d'ailleurs à la construction du suspense dans le récit, puisqu'il interrompt la progression des événements : « Fue un grito como para poner los pelos de punta, de bestia acorralada como dicen los escritores de ciencia ficción. —Y otros que no escriben ciencia ficción —acotó Flynn. —No lo dudo. Yo aparte de ciencia ficción y policiales no leo más que Balzac, Cervantes y el Corto Maltes. —Muy lejos vas a llegar con esa mescolanza absurda. —¿Dónde absurda, dónde? Son de los pocos que tienen todo lo que se le puede pedir a la literatura: belleza, realismo, diversión, qué más querés. » (1979 : 55). Cette interruption sert donc aussi à introduire une réflexion métalittéraire sur la valeur de la SF.

—Aja —dijo Trafalgar—, eso es lo que uno piensa cada vez que alguien hace algo que uno no entiende. Pero espérate un poco y decime después si estaba loca. El doctorcito largó todo y se ocupó de ella y le dio algo para dormir.

Cette réflexion sur la folie va d'ailleurs se retrouver dans le reste des textes, en particulier dans « De navegantes » que nous allons étudier ensuite. Et c'est alors que Marina Solim l'anthropologue livre le secret :

Los tipos que bailaban eran de veras los descendientes de los que habían dejado las ruinas. [...] Deben haber viajado a otros mundos. Y llegaron tan alto y tan hondo que cuando la estrella murió ya no les importaba nada. Después de visitar mundos muertos, vivos o por nacer, después de dejar su simiente en algunos de ellos, después de curiosearle todo y saberlo todo, no sólo dejaron de interesarse por la muerte de la estrella sino por el resto del universo y les bastó con la sensatez del círculo.

Leur danse rituelle et leur apparente paresse révèlent en fait des processus de méditation intense qui leur permet d'unir leurs efforts mentaux, de penser ensemble et d'arriver à saisir le mystère de l'univers :

Como el universo es uno y único en todos sus puntos, si cada individuo deja en suspenso la conciencia y apaga el candil, todos se encuentran, no están solos, se unen y lo saben todo sin necesidad y a pesar de las grandes creaciones intelectuales. Y el saber es tanto más profundo cuanto más total sea el esfuerzo de cada individuo y no cuántos más individuos haya.

Le changement de perspective est radical : de figures inhumaines et monstrueuses, les natifs sont devenus des sages qui ont en leur possession un secret ancien, résultat de siècles de recherches et de progrès technologiques. Les êtres en haillons sont en fait arrivés à un état de sagesse extrême.

Le récit n'affirme pourtant pas que l'état de stase de ces gourous – qui passent leur vie entière à méditer et à manger des vers de terre – constitue l'aboutissement de la vie. La structure d'énonciation complexe et les multiples voix narratives instaurent une distanciation par rapport à l'élucidation du mystère. Le fait que le sens caché du récit désigne la supériorité des êtres en haillons ne signifie par pour autant que ces derniers détiennent la vérité ontologique. Trafalgar vient d'ailleurs de commenter à propos de l'attitude de Veri Halabi : « había dejado de buscar, de resistirse, de estudiar, pensar, escribir, razonar, acumular y hacer ». Cette attitude qui renvoie à un état de résignation n'est pas la voie suggérée par le

récit, qui incite plutôt à conserver une attitude lucide, critique et réflexive par rapport aux faits décrits.

Ainsi, même si la société des hommes et un certain cloisonnement de l'esprit sont tournés en dérision dans « Sensatez del círculo », il n'y pas d'idéalisation du féminin à travers la figure de Veri Halabi puisqu'elle tombe aussi, dans une certaine mesure, dans le piège de Anandaha-A : le retour aux origines, dans le monde au soleil mourant d'Anandaha-A est loin d'être parfait. En revanche, il nous semble que le désir de recherche permanent qui s'exprime dans l'attitude de Veri Halabi est l'élément qui est réellement mis en valeur. Halabi est animée par une véritable volonté de découverte, de recherche de la civilisation perdue, et c'est d'ailleurs le même *élan utopique*, cette même volonté inassouvie et constamment renouvelée qui pousse Trafalgar et à travers lui, Gorodischer, à explorer de nouveaux mondes et d'autres manières d'être sans jamais s'arrêter sur une solution miracle.

D'ailleurs, les éléments narratifs fonctionnent en ce sens : la polyphonie, le ton parodique et humoristique, la structure d'énonciation complexe ou la focalisation narrative très variable provoquent une oscillation permanente du sens et une multiplication des points de vue qui fait qu'aucune solution ne peut être considérée comme étant la bonne. Cette volonté de ne pas prescrire ce qui est vrai ou correct, de rechercher une vérité polyphacétique et toujours en devenir est caractéristique d'une attitude dialogique qui est propre à l'*élan utopique*.

L'aspect métanarratif prononcé de ce texte nous invite d'ailleurs à considérer que, sous l'effort infatigable de Halabi, qui lutte désespérément pour comprendre les textes, se dissimule un appel à une lecture correcte des textes qui est nécessairement une lecture différente de celle à laquelle on est habitué-es. Afin de se débarrasser de sa vision préconçue et de découvrir la vérité sur ses origines, la protagoniste effectue une modification de perspective radicale. Ce déplacement est similaire à celui que la personne qui lit est invitée à effectuer pour décrypter la composition anamorphotique. Le fait d'ailleurs que Veri Halabi découvre sa propre nature après s'être défait de ses préjugés scientifiques rejoint d'ailleurs les questionnements que nous avons évoqués plus haut sur la science et sur le caractère fallacieux de l'idéologie naturaliste. Dans ce texte, c'est enfin le caractère présomptueux de l'idéologie colonisatrice qui est mise à bas, les scientifiques de l'expédition s'estimant d'emblée comme supérieurs par rapport aux « natifs » mais dont le système complexe de pensée s'avère finalement logique et plus « avancé » que le leur. Cette confrontation entre les membres d'une

expédition qui ont tous des racines européennes⁵¹ et le groupe des natifs met ainsi en valeur le fait que la hiérarchie entre les cultures est en soi une idée pernicieuse.

Ainsi, nous avons mis en évidence dans la première partie de ce chapitre de nombreux phénomènes narratifs qui demandent à être examinés avec attention. Trafalgar présente de nombreux éléments énigmatiques qui peuvent être élucidés en prenant en compte non seulement les problématiques de genre mais aussi une remise en question générale des catégories qui fondent notre jugement. Le caractère profondément parodique et le style baroque et poétique de l'écriture de Gorodischer doit ainsi être mis en perspective avec les innombrables jeux littéraires qui parsèment le livre et qui structurent la production de sens. La personne qui lit peut bien sûr se limiter à savourer les aventures extraordinaires de *Trafalgar* mais le texte éveille certainement aussi la curiosité d'aller plus loin dans l'interprétation.

Enfin, nous avons observé le fonctionnement très particulier de la prise en charge du récit, qui varie selon les textes et les différents narrateurs, narratrices et narrataires impliqués dans la situation d'énonciation. En cela, ils mettent en valeur l'existence de points de vue antagonistes qui renvoient à des conflits tant sur le plan symbolique que social entre groupes dominés et groupes dominants. Pour les dominés, un des enjeux perpétuels de ces luttes est la remise en question de l'idée d'une nature fixe et immuable, ce que le texte démontre de nombreuses façons. La variété d'interprétations possibles, la prise en compte continue de l'origine sociale des discours, le processus évolutif des personnages, la remise en question d'un ailleurs intemporel empêchent en effet une définition stable et immuable de ce qui est juste et légitime.

Cette lutte déterminante va d'ailleurs se retrouver dans les textes que nous allons à présent analyser et où nous observerons de façon particulière l'affrontement entre des perspectives contradictoires. Nous retrouverons notamment le type de personnages que nous avons analysé dans « Sensatez del círculo », c'est-à-dire des personnages féminins qui n'hésitent pas à défier le groupe des hommes et à insuffler un dynamisme prononcé au sein d'un monde souvent sclérosé.

⁵¹ Les protagonistes masculins ont tous des noms à consonnance européenne : Carlos Fineschi, Pablo María Dalmas, Simónides, Lundgren. Veri Halabi est le seul personnage qui a un nom sortant de l'ordinaire, ce qui donnait un indice supplémentaire pour la découverte de la dimension cachée dans le récit. Remarquons à ce propos que la consonnance orientale de « Veri Halabi » renvoie à l'imaginaire érotique masculiniste qui est lui aussi largement parodié dans le texte.

2.2. La parodie du masculinisme et l'émergence des personnages féminins

Il s'agit ici de préciser la nature de l'agencement anamorphotique que nous avons retrouvé à plusieurs reprises lors de notre étude et qui va nous occuper pleinement dans la deuxième partie de ce chapitre. Le dispositif formel que nous rencontrerons repose ainsi sur un paradoxe, celui de placer un élément important dans le détail de la composition. Cette disposition inaccoutumée brouille nos repères et entrave la dynamique de production de sens car, en règle générale, l'action importante est placée sur le premier plan de l'action. Afin de décrypter cette construction en anamorphose, le texte nous demande donc de nous engager dans une démarche active et de rétablir l'importance de l'élément présent en second plan. Cette modification de la façon de percevoir l'action entraîne d'ailleurs une conséquence majeure car le fait de superposer notre perspective à celle du narrateur nous pousse à questionner ses motivations initiales : pourquoi a-t-il présenté les choses à sa manière ? Était-ce sa façon à lui de mettre son rôle en valeur et d'effacer celui d'autres personnes ?

Précisons tout d'abord qu'il n'y a pas de volonté consciente du narrateur consistant à minimiser la valeur des femmes – Trafalgar n'est pas un mauvais type, bien au contraire. Ce processus est plutôt dû à l'éducation qu'il a reçue et à ses préjugés masculinistes. Mais le phénomène ne dépend pas seulement de lui en tant que narrateur puisque c'est la situation d'énonciation elle-même qui oriente la narration. En effet, quand il est face à son groupe de copains, son discours s'adapte et se transforme : il présente les choses de façon à ce qu'elles suscitent leur attention et met en valeur ses dons de séducteur pour se sentir lui-même au sein du groupe d'hommes. Ce point est important car il renvoie à la lecture que nous faisons nous-mêmes du livre, et de façon plus générale, parce qu'il met en scène les conditions de production et de réception des œuvres littéraires.

C'est notamment pourquoi, dans les analyses qui vont suivre, nous mettrons également l'accent sur le caractère profondément polyphonique du récit, en mettant à jour les différentes instances qui se superposent dans le texte et les effets provoqués. Cette mise à jour favorisera d'ailleurs la démarche principale qui nous guidera ici, c'est-à-dire le déchiffrement la construction en anamorphose et l'analyse de ses effets. Pour cela, il s'agira de nuancer l'importance du protagonisme masculin afin de mettre en relief celui des différents personnages féminins apparaissant en second plan dans le récit du narrateur intradiégétique

(Trafalgar). Cette démarche nous permettra ainsi de constater que la nature des femmes n'est pas celle qui est habituellement décrite dans les récits masculins (Douce, belle, fragile, etc.) mais aussi que la nature des hommes (Puissant, courageux, héroïque) n'est pas non plus une donnée stable.

Nous étudierons ainsi trois textes de *Trafalgar* où cette construction en anamorphose apparaît nettement et qui sont placés de façon significative au début, au milieu et à la fin du livre. Cette sélection nous permettra d'ailleurs d'observer l'évolution du personnage de Trafalgar mais aussi celle qui concerne la situation d'énonciation.

2.2.1. Trafalgar, un super-héros qui sauve des princesses en danger ?

« A la luz de la casta luna electrónica » mérite d'être analysé en détail car il est le premier récit où apparaît le héros. Il est d'autant plus intéressant qu'il comporte deux dates d'écriture, 1966 et 1977 (1977 : 153), ce qui suggère que la gestation des aventures de Trafalgar fut longue et complexe.

Dans ce récit, nous découvrons un narrateur homme à qui Trafalgar raconte son voyage extraordinaire sur la planète Veroboar, où il a réussi à séduire une femme extraordinairement belle et puissante : « La Iluminada y Casta Señora Gunivera Lapislázuli ». Nous étudierons tout d'abord la dimension fortement érotisée de la scène de leur rencontre, puis constaterons que, malgré le protagonisme dont Trafalgar se vante, c'est Lapislázuli qui prend les devants tout au long du récit : c'est elle qui permet ou annule la relation et ce sont ses fantasmes qui guident l'union sexuelle. Nous constaterons d'ailleurs le même retournement dans deux autres tensions qui traversent le texte. D'une part, la parodie du super héros archétypique des récits SF avec le personnage de Trafalgar et, d'autre part, l'écart paradoxal entre le caractère actif et dominateur de la reine autoritaire et l'image d'une princesse de contes de fées qu'elle est censée représenter. Nous verrons d'ailleurs que ce personnage féminin génère un doute profond chez les deux personnages masculins : celle-ci ne correspond nullement aux stéréotypes habituellement attribués à la nature féminine et tant Trafalgar que son interlocuteur peinent à reconnaître une femme dans le portrait de Lapislázuli.

Signalons pour commencer que Trafalgar s'était déjà rendu à Veroboar pour y vendre des bandes dessinées de Mandrake. Ce commerce lui avait fait connaître un grand succès mais

lui avait aussi valu d'être poursuivi pour infraction aux lois de la planète, qui est gouvernée par un aristomatriarcat composé de 1.000 reines (Las Mil, dont Lapislázuli fait partie) :

No hemos visto con buenos ojos sus actividades clandestinas en el puerto de Verov [...] Las brujas éstas habían fusilado la pobre tipo que se puso a vender mis revistas – tomó otro poco de café – y habían confiscado el material y decidido que yo era un delincuente » (1979 : 24).

La personne avertie perçoit ici une critique déguisée de la censure instaurée par les dictatures en Argentine dans les années 60 et 70⁵². Rappelons que les bandes dessinées ont joué un rôle crucial dans le développement de la SF en Argentine, en particulier avec l'œuvre fondamentale de *El eternauta*. Le triste sort réservé aux bandes dessinées et à ceux qui les diffusent par le gouvernement autoritaire de Veroboar rappelle ainsi de façon indirecte la torture et la disparition de Héctor Oesterheld, auteur de *El eternauta*⁵³ et connu pour son engagement politique. Signalons en outre que l'introduction des bandes dessinées de Mandrake a eu un effet bouleversant sur la société de Veroboar au point qu'elles dont dû être retirées de la circulation, ce qui met l'accent sur l'importance de l'art comme facteur de transformation sociale. L'intérêt pour les bandes dessinées, qui ont le pouvoir de perturber les mœurs des habitant-es et de les faire rêver d'autres univers, révèle d'ailleurs la préférence de Gorodischer pour un art dit mineur qu'elle n'hésite pas à citer parmi ses influences au même titre que Balzac ou Ursula Le Guin.

Mais si Angélica Gorodischer souhaite mettre en valeur un type d'art qu'elle apprécie et qui est censuré par des esprits trop fermés, l'intertextualité avec les bandes dessinées a également d'autres fonctions. Poursuivons ainsi l'analyse du texte. Trafalgar reçoit l'ordre de se rendre au palais d'une des matriarches, qui n'est autre que la reine Lapislázuli. Toutefois, un spectacle étonnant l'attend lorsqu'il arrive à sa magnifique demeure, puisqu'il va être décrit jusqu'à sa chambre que le protagoniste décrit de la façon suivante :

[La decoración de su habitación] era monstruosa. Mármol por todas partes de varios tonos de rosa en las paredes y el piso y negro en el techo. De los zócalos salían plantas y flores artificiales. De plástico. De todos colores. Rinconeras en las que había pebeteros con incienso. Arriba brillaba una luna fluorescente como una tortilla colgada con hilos transparentes y que se hamacó cuando yo abrí la puerta. Junto a una pared había una máquina del tamaño de un aparador que zumbaba y tenía lucecitas que se prendían y se apagaban. Y contra otra

⁵² La consonance russe du mot Verov peut également renvoyer à la situation de censure en URSS.

⁵³ Signalons par ailleurs que *El eternauta* est devenu depuis 2011 un des symboles principaux de la jeunesse kirchneriste. Sur ce phénomène, voir par exemple : José Pablo Feinmann, « ¿Qué significa (hoy) el Eternauta ? », *Página 12*, 27 août 2012. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-201946-2012-08-27.html>>

pared una cama dorada interminable y en la cama estaba ella desnuda y me miraba. (1979 : 29)

Remarquons que, mis à part l'étonnement provoqué par le fait de retrouver la reine totalement nue dans son grand lit doré, nous sommes aussi intrigués de la voir connectée à une machine qui lui sert à accomplir virtuellement ses fantasmes érotiques. Cette illusion de réalité procurée par une machine renvoie à des fictions classiques de la SF et entre autres à *La invención de Morel* de Bioy Casares ou aux romans de Philip K. Dick⁵⁴. Le fait qu'ici ce soit une femme qui utilise la machine pour satisfaire ses envies sexuelles met néanmoins en relief la subversion de la structure narrative habituelle où c'est un homme qui imagine la femme parfaite. En outre, signalons que la dimension érotique du récit ne fait que commencer puisque la rencontre donne alors lieu à une scène amoureuse entre les deux personnages. Celle-ci est décrite sur un ton typiquement argentin qui, avec le recul, acquiert une dimension fortement humoristique :

Me desvestí en tiempo record, me le tiré encima y le dije algo así como pibas lo más lindo que he visto en mi vida y te aseguro que no mentía, porque era linda y tibia y a mí ya me parecía que yo era payador y rey del mundo todo en uno, ¿y sabés lo que me dijo ella?

—Pero cómo voy a saber. ¿Qué te dijo?

—Me dijo “Mandrake, amor mío, no me digás piba, decime Narda”.

—Traf, dejate de macanas.

—No son macanas. Yo, que no estaba para andar pensando en sutilezas, arremetí con todo, aunque tuve la sensación de haberme volteado a una piantada.

—¿Era casta?

—Qué va. Tal vez era iluminada pero casta no era. Se las sabía todas. Y entre los grititos y las piruetas me seguía diciendo Mandrake.

—Y vos le decías Narda.

—Qué me importa. Era linda, ya lo creo, y era incansable y tentadora. En cuanto yo aflojaba un poco y me adormilaba abrazándola, ya me recorría con los dedos y la lengua y se me reía metiéndome el hocico en el cuello y me mordisqueaba y yo volvía a la carga y rodábamos hechos un nudo sobre la cama dorada. (1979 : 30)

Dans cet extrait, la parodie de l'homme qui vante ses conquêtes bat son comble. Plusieurs éléments renforcent d'ailleurs une distanciation par rapport au récit de Trafalgar : l'interférence de la bande dessinée, les commentaires intempestifs de Jorge – qui savoure la scène comme s'il y était –, ainsi que le fait qu'il s'agisse d'une aventure avec une extraterrestre instaurent. Signalons tout de même que l'acte est aussi décrit de façon poétique

⁵⁴ Cf., en particulier : Philip K. Dick, *Ubik*, New York, Doubleday, 1969.

comme un échange entre deux partenaires désirants. Le fait que l'on soit plutôt dans les fantasmes de la femme joue aussi en ce sens.

Un élément attire néanmoins notre attention : le fait que Trafalgar soit assimilé à Mandrake le magicien. Cette étrangeté est dévoilée le lendemain de la nuit d'amour, lorsque Trafalgar se fait expulser de la chambre de façon violente par Lapislázuli, qui est horrifié de le voir partager son lit :

—Mientras me prendía la camisa y me sujetaba los pantalones y metía el moño en un bolsillo todo al mismo tiempo, pensé que realmente me hubiera venido bien ser Mandrake para hacer un pase magnético y aparecer todo vestido. Y ahí mismo supe que yo era Mandrake.

—¡Pero che!

—¿No te das cuenta? —me dijo un poco fastidiado, como si uno pudiera darse cuenta de algo en toda esa mescolanza—. Yo estaba vestido de Mandrake y tengo, tenía bigote, y el pelo negro un poco aplastado y Las Mil habían confiscado las re vistas de historietas. (1979 : 31)

Nous comprenons ainsi que, sans le vouloir, Trafalgar s'était substitué au partenaire imaginaire qui occupe les fantasmes de la reine. Et celle-ci ne s'aperçoit de la substitution que le lendemain, ce qui va déclencher une réaction furieuse de sa part. Trafalgar se verra alors contraint de prendre ses jambes à son cou et de sauter dans son vaisseau spatial pour échapper à la colère des reines de Veroboar qui veulent lui trancher la tête pour les avoir ainsi trompées.

La ressemblance entre Trafalgar et Mandrake⁵⁵ dans le premier récit de où le héros fait son apparition est sans aucun doute capitale : elle permet de créer un rapprochement entre la figure du « Super-héros » et le personnage de Trafalgar Medrano. Ce statut de super-héros se retrouve d'ailleurs dans l'hybridation entre le quotidien et le surnaturel qui se retrouve tout à fait dans *Trafalgar* mais également pour des super héros comme Mandrake, Superman ou Batman. Lee Falk, l'auteur de Mandrake, pratique lui aussi ce mélange entre le quotidien le plus proche : Mandrake vit une vie de quartier assez banale quand il n'est pas embarqué dans des aventures insensées (il se promène sur les planètes les plus lointaines en défendant la

⁵⁵ Comme les habitants plébéiens de Veroboar ne savent indiquer à Trafalgar comment s'habiller pour visiter la reine, Trafalgar s'habille involontairement comme un magicien : « Como no sabía cuál era el vestido de gala en Veroboar y el flaco tampoco, qué iba a saber, me vestí como para salir de padrino: frac, camisa blanca con botones de perlas, moño de raso, zapatos de charol, galera y capa. Y bastón y guantes. » (1979 : 27). Ce qui produit la confusion chez Guinevera : « Me dijo “Mandrake, amor mío, no me digás piba, decime Narda” [...] Yo estaba vestido de Mandrake y tengo, tenía bigote, y el pelo negro un poco aplastado. » (1979 : 30-31). Pour un aperçu en ligne de la bande dessinée *Mandrake*, publiée depuis 1930 aux Etats-Unis et présentant un des premiers super-héros du XX^e siècle, voir : <http://www.bdoubliees.com/seriesauteurs/series1/mandrake.htm>

Terre contre les invasions extraterrestres tout en étant le meilleur ami de l'Empereur de la Galaxie).

Toutefois, le jeu parodique et humoristique avec le personnage de Mandrake contribue à donner une dimension indéniablement politique à des histoires qui se présentent au grand public comme dépourvues d'idéologie. Trafalgar se configure ainsi initialement comme un super-héros mais la ressemblance avec cette figure sera constamment déconstruite tout au long du livre. Cette dimension de super-héros est tout d'abord humoristiquement modifiée par le caractère argentin hypertrophié de Trafalgar : séducteur invétéré, hâbleur hors-pair, amateur de vieux tangos et consommateur de quantités astronomiques de café noir.

Cependant, à l'inverse d'un super-héros classique, les actions de Trafalgar ne sont pas décisives et très souvent il se contente d'observer l'action des autres personnages, sautant sur l'occasion quand celle-ci se présente ; il ne se retrouve pas dans des combats épiques au sabre laser mais et préfère prendre la fuite avec son vaisseau spatial. Dans « A la luz de la casta luna electrónica », le récit précise d'ailleurs de façon claire que ce n'est pas lui qui séduit la reine Guinevera Lapislázuli mais c'est bien elle qui l'attire à son chevet : « Ella me seguía mirando y cuando yo estaba por largarme con lo de Iluminada y Casta Señora etcétera, levantó una mano y me hizo señas para que me acercara » (1979 : 29).

Trafalgar, croit que c'est son charme qui fait effet mais nous réaliserons par la suite que la reine était hypnotisée par la machine et qu'elle l'a confondu avec Mandrake en raison de son accoutrement de gala, de sa moustache et de ses cheveux bruns gominés. Toutefois, Trafalgar raconte l'action à sa manière : il ne livre ces détails cruciaux qu'à la fin du récit, nourrissant les attentes et les fantasmes de son interlocuteur. Ce procédé favorise d'ailleurs la création du suspense dans le récit puisque l'envie impatiente d'en savoir plus se matérialisant chez el Gordo Páez⁵⁶.

En effet, tout comme le héros du *Trafalgar* galdosien, Gabriel de Araceli, qui décrit la cour royale de l'époque, Trafalgar a plus souvent un rôle d'observateur et de médiateur qu'un rôle actif dans les histoires. Le seul pouvoir magique dont dispose le super-héros Trafalgar est autre : sa capacité affabulatoire, son art de raconter des récits, de détenir les informations importantes, de les agencer à sa manière et de les délivrer en temps voulu. En ce sens, on peut d'ailleurs imaginer le parallèle entre Trafalgar et l'autrice, qui est représenté de façon métatextuelle dans le dernier récit, « Trafalgar y yo » :

⁵⁶ Le récit suivant, « Sensatez del círculo », nous révèle d'ailleurs que « el Gordo Páez » est habituellement impassible : « cuando le contó a Páez el asunto de las máquinas para hacer el amor casi lo vuelve loco y eso que el Gordo es más bien pachorriento » (1979 : 51).

—Porque hay cosas que no se pueden contar —dijo Trafalgar ese día de tormenta—. ¿Cómo las decís? ¿Qué nombre les ponés? ¿Qué verbos usás? ¿Habrà un idioma apropiado para eso? No más rico, no más florido ¿sino que tenga en cuenta otras cosas? Estuve en un mundo sin nombre, cubierto de selvas y de pantanos, lleno de animales monstruosos que no me llevaban el apunte, y en un claro de la selva, en una casa de madera blanca con tela metálica en las ventanas y una veleta en la cumbre, había un hombre sentado en la galería frente a una mesa tomando té. (1979 : 219)

Ce texte très court, qui occupe une fonction d'épilogue, renvoie de façon symétrique à la note introductive de l'autrice qui remplaçait le prologue en nous suggérant un ordre de lecture. Cependant, le fait que l'action de Trafalgar ne soit pas décisive comporte une dimension féministe qu'il s'agit de signaler : le super-héros est bien de genre masculin et il représente le côté actif opposé au côté passif traditionnellement attribué aux femmes, au moins dans la grande majorité des œuvres littéraires. Cette opposition actif/passive se retrouve en particulier dans les œuvres classiques de SF où les héros (en règle générale, mâles et blancs) ont l'habitude de sauver les femmes en péril ou le monde en général⁵⁷. Mais dans « A la luz de la casta luna electrónica », Trafalgar se garde bien de faire face aux reines cruelles qui imposent la pauvreté au reste de la population.

Ainsi, le personnage principal du livre participe d'une déconstruction humoristique de la figure du super-héros. Mais, plus généralement, sa capacité à se sortir indemne des rencontres les plus périlleuses, en particulier avec des femmes sans merci, rappelle un certain type de héros littéraire qui est mentionné par Simone de Beauvoir :

Les romans policiers américains – ou écrits à la mode américaine – en sont un exemple frappant. Les héros de Peter Cheyney sont toujours aux prises avec une femme extrêmement dangereuse, indomptable pour tout autre qu'eux : après un duel qui se déroule tout au long du roman, elle est finalement vaincue par Campion ou Callaghan et tombe dans ses bras.⁵⁸

Le héros de Gorodischer, quant à lui, même si sa capacité séductrice est largement soulignée dans le livre, a rarement ce privilège ou alors il l'obtient d'une forme détournée et précaire : la reine Guinevera ne le lui accorde que momentanément et parce qu'elle a pris Trafalgar pour quelqu'un d'autre. Le goût de l'aventure de Trafalgar et son besoin de mettre

⁵⁷ Cette tendance à commencé à s'inverser à partir des années 60 : Cf. la première anthologie de récits SF écrits par des femmes et avec des protagonistes féminins : Pamela Sargent (éd.), *Femmes et merveilles: anthologie de nouvelles écrites par des femmes sur des femmes*, Paris, Editions Denoël, 1975. Voir notamment l'introduction de Sargent.

⁵⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 2010, p. 301.

en avant son irrésistible attrait séducteur mais aussi les dangers qu'il court et les femmes dangereuses qu'il rencontre rappelle en fait ces phrases de Simone de Beauvoir :

Plus l'homme a le goût des entreprises difficiles, plus il se plaira à accorder à la femme de l'indépendance. [...] Plus il s'enhardit, plus il aime que l'aventure soit dangereuse : il est plus beau de dompter Penthésilée que d'épouser une cendrillon consentante. « Le guerrier aime le danger et le jeu, dit Nietzsche, c'est pourquoi il aime la femme qui est le jeu le plus dangereux. » L'homme qui aime le danger et le jeu voit sans déplaisir la femme se changer en amazone s'il garde l'espoir de la réduire⁵⁹

Comme dit Beauvoir, « ce sont ces dangers mêmes qui, pour un homme aventureux, font de la femme un jeu captivant ». Cela est d'ailleurs rendu visible dans les aventures suivantes de Trafalgar, car celui-ci part toujours à la recherche de la femme la plus incroyable et la plus impressionnante de l'univers. Toutefois, si l'on reconnaît ici un avatar de la quête romantique de la belle princesse, les femmes qui apparaissent dans les récits de *Trafalgar* vont largement contredire cette structure classique. En effet, les personnages féminins ne vont pas se faire annexer de façon passive mais vont eux-mêmes décider de leur sort. Comme l'affirme Simone de Beauvoir dans le *Deuxième sexe* en décrivant la réaction des femmes face à une situation qui leur est défavorable :

[L'homme] tente de s'annexer la femme jusque dans ses résistances ; il la poursuit dans cette liberté par où elle lui échappe. En vain. On ne fait pas sa part à la liberté : la femme libre le sera souvent contre l'homme. Même la Belle au bois dormant peut se réveiller avec déplaisir, elle peut ne pas reconnaître en celui qui l'éveille un Prince Charmant, elle peut ne pas sourire. [...] L'Amazone peut refuser avec ennui le combat ; et elle peut aussi en sortir victorieuse⁶⁰.

Cette référence à la Belle au bois dormant est intéressante puisque la reine séduite par Trafalgar est également en train de dormir, se prenant pour Narda qui attend son prince charmant, Mandrake. Elle s'appelle d'ailleurs « La Iluminada y Casta Señora Guinevera Lapislázuli » (1979 : 25), et son prénom fait particulièrement penser à l'épouse du Roi Arthur séduite par Lancelot dans les contes des chevaliers de la Table ronde. Ce parallèle est intéressant puisque, contrairement aux princesses des légendes ou des contes de fées, qui sont vierges et pures, immortelles comme des anges, Guenièvre n'hésite pas à s'enfuir du château avec son amant, ce qui ne correspond pas vraiment à un modèle classique de femme passive.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 302.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 311-312.

Et la Dame Lapislázuli, malgré son titre flamboyant, n'est non plus un modèle de pureté et de chasteté :

- Se supone que son vírgenes e inmortalas. La gente sospecha sin embargo, que no son inmortalas. Yo sé que no son vírgenes.
- La tuya no era.
- Las otras tampoco, me juego la cabeza. No tienen hijos, pero hacen el amor.
- ¿Con quién? ¿Con Los Mil?
- No hay Los Mil. Supongo que, en secreto, entre ellas. (1979 : 34)

L'homosexualité féminine est ici évoquée discrètement et complète un tableau qui remet en question l'image de la femme-sainte (« vierge et immortelle »). En règle générale, les personnages femmes apparaissant dans *Trafalgar* n'ont rien de chaste ou d'innocent, mais elles sont simplement des êtres humains comme les hommes. C'est probablement d'ailleurs ce décalage par rapport au mythe de la femme et cette interrogation des normes de genre qui fait que Trafalgar ne peut reconnaître s'il a couché avec un homme ou avec une femme ou... autre chose. L'humour provenant de ce décalage provoque ainsi dès le départ une interrogation des catégories de genre, Páez se demandant même si son ami ne serait pas devenu homosexuel⁶¹ :

- Un lío con una mujer —aclaró sin mirarme—. Creo que era una mujer.
- Traf —le dije poniéndome muy serio—, espero que no hayas contraído una exquisita inclinación por los jovencitos frágiles, de piel tersa y ojos claros.
- Era como una mujer cuando estábamos en la cama. (1979 : 20)

« Creo que era una mujer » : cette indétermination quant au véritable genre de la personne rencontrée par Trafalgar va d'ailleurs au-delà de l'anecdotique puisqu'elle se poursuit jusqu'à la fin du texte. Elle constitue même un des moteurs du récit puisque Trafalgar retient l'attention de son interlocuteur, Páez (et à travers lui bien sûr, l'attention de la personne qui lui). En effet, on se demandera si elle était une femme ou non jusqu'à la dernière phrase de Trafalgar :

- Vos estuviste en la cama con ella, Traf. ¿Era una mujer?
- Sí. Creo que sí.
- Lástima —le dije—. Si fueran máquinas no tendrías por qué volver a Veroboar.
- Pagué, nos levantamos y nos fuimos. Cuando salimos, había dejado de llover.
- (1979 : 37)

⁶¹ Remarquons que, dans le recueil *Casta Luna Electrónica*, l'aventure de Trafalgar à Veroboar côtoie des textes où des thèmes comme l'homosexualité (« El dulce recuerdo de las jubeas en flor »), l'indétermination de genre (« Abecedario del Rif ») ou les femmes au caractère masculin (« En verano a la siesta con Marina ») sont abordés.

La réponse de Páez contient quant à elle un indice proleptique de la naissance de la fille de Trafalgar, épisode que Gorodischer rajoutera lors de l'édition de 2006. Mais la conversation entre les deux hommes, qui s'initie autour du genre de Lapslázuli, va donner lieu à des commentaires très lubriques :

—¿Y qué hacías con ella o con él en la cama? —le pregunté cosa de estimularlo un poco.

—¿Qué te parece que hace uno con una mujer en la cama? ¿Cantar a dúo los lieder de Schumann?

—Ta bien, ta bien, pero explicame: ¿qué tenía entre las piernas? ¿Una cosa que sobresalía o un agujero?

—Un agujero. Mejor dicho dos, cada uno en el lugar correspondiente.

—Y vos te aprovechaste de los dos.

—Y no.

—Era una mujer —resolví.

—Humm —me dijo—. Eso pensé. (1979 : 20-21)

Le trouble par rapport au genre de la reine est ici accompagnée d'une série de blagues salaces que Trafalgar ne se permettra pas de faire quand il raconte ses histoires à des narratrices féminines, et encore moins quand il discute avec la tante de cette dernière, dans « Trafalgar y Josefina » (« es un muchacho muy educado », affirme au contraire la tante). Quoi qu'il en soit, il semblerait que, comme Trafalgar et Jorge ont l'habitude d'assigner un genre masculin à une personne de pouvoir, ils peinent à reconnaître une femme qui l'exerce.

Rappelons avant de terminer l'analyse de ce récit que le trouble par rapport au genre des protagonistes constituait aussi un des axes fondamentaux de notre analyse du recueil *Casta luna electrónica* : « Abecedario del Rif », « En verano a la siesta con Martina » ou encore « Bajo las jubeas en flor » effectuaient tous un questionnement de la construction des catégories de genre, tout comme le titre du recueil, qui est ici illustré par le personnage ambivalent de Guinevera Lapslázuli. D'ailleurs un autre élément que nous avons mis en relief dans *Casta luna electrónica* se retrouve dans ce récit. En effet, le statut de reine n'est pas héréditaire sur Veroboar et celles-ci sont choisies par un étrange processus de sélection :

La posición de las Mil no es hereditaria, no son hijas de familias notables. Salen del pueblo. Cualquier chica que sea linda pero muy linda y consiga, cosa que no es fácil ni mucho menos, reunir una suma determinada antes de empezar a arrugarse, puede aspirar a ser una de Las Mil. Si llega, repudia familia, pasado y clase. Las otras la educan, la pulen y después la largan. (1979 : 34)

Nous reconnaissons dans ce passage une référence parodique à l'organisation des concours de beauté dans nos sociétés contemporaines et qui renvoie à leur représentation très particulière dans « Haber ganado el mundo entero » (1977 : 81-102). Ce dernier élément renforce d'ailleurs la remise en question de l'idée selon laquelle certains attributs seraient naturels : le fait que n'importe qui peut devenir reine, tout d'abord grâce à de l'argent et, ensuite, par un long processus d'éducation et de « polissage » qui montre aussi le caractère artificiellement renforcé de la beauté.

Ainsi, de multiples processus participent dans ce récit à la déconstruction tant des stéréotypes liés à l'identité des femmes qu'à ceux des hommes. Grâce notamment à la mise en abyme de la narration, le texte instaure une distanciation par rapport au discours du héros⁶² et nous invite à adopter une vision plus nuancée sur l'événement. Pour utiliser la métaphore contenue dans le titre, nous dirions le récit nous demande d'éclairer les faits grâce « à la lumière de la chaste lune électronique » et de prendre de la distance face au discours de Trafalgar qui aime, lui, se placer « sous les feux des projecteurs ». En outre, ce récit nous a permis de retrouver et de vérifier deux hypothèses fondamentales que nous avons énoncées à propos du recueil *Casta luna electrónica*, à savoir que la déconstruction du genre (mais aussi le processus de sélection des femmes) constituaient de véritables articulateurs dans les différents textes qui composent le livre.

Nous avons donc observé la présence sur un premier plan de Trafalgar et de ses acolytes et, d'autre part, l'émergence d'un personnage féminin inhabituel et qui possède un rôle important dans le récit. C'est la même démarche consistant à dévoiler l'importance des personnages secondaires qui déterminera l'analyse du prochain récit issu de *Trafalgar*, « La lucha de los González por un planeta mejor ».

⁶² Si nous avons adopté le point de vue du personnage féminin, le fait que quelqu'un se soit introduit dans son lit pendant la nuit aurait plutôt été décrit comme une intrusion ou, même, comme un viol.

2.2.2. La détermination d'un personnage féminin face à l'immobilisme social

Dans l'ordre des récits qui composent *Trafalgar*, « La lucha de los González por un planeta mejor » (1979 : 123-156) est situé en cinquième position, c'est-à-dire exactement au milieu du livre. Cette position, ainsi que son extension (il s'agit du texte le plus long du livre) nous invitent à le considérer comme un récit exemplaire du phénomène qui nous occupe dans la deuxième partie de ce chapitre. Si dans « A la luz de la casta luna electrónica », Trafalgar entrait en scène comme un super-héros, nous verrons qu'il se présente de façon plus humble dans ce récit et qu'il reconnaît même le caractère déterminant des actions entreprises par Ribkamatia, le personnage féminin principal de la diégèse. Nous examinerons ainsi la fonction cruciale de cette dernière dans la trame narrative et déterminerons également les caractéristiques principales de la parodie qui traversent ce texte.

Signalons avant tout les caractéristiques de la situation d'énonciation dans « La lucha de los González por un planeta mejor ». Nous sommes dans un café et Trafalgar discute avec une personne dont l'identité demeure inconnue. Le récit nous laisse tout de même deviner qu'elle n'est pas un ami proche du narrateur puisque Trafalgar le traite avec cordialité (« No, gracias, sirvasé Usted, yo nunca le pongo azúcar », 1979 : 128). En outre, nous apprenons à la fin qu'il s'agit d'un homme (« mi amigo », 1979 : 153). L'absence de familiarité avec le narrataire explique l'absence de blagues salaces même si nous verrons que Trafalgar ne se prive pas de se targuer de son importance alors qu'en réalité, celle-ci est bien moins importante que ce qu'il postule. Enfin, signalons la présence extrêmement discrète d'une instance narrative extradiégétique qui se manifeste uniquement à travers un tiret au début du récit qui indique qu'il s'agit d'un dialogue, ce qui produit dès le départ une légère distanciation même si, pendant tout le récit, Trafalgar sera très peu interrompu.

L'histoire que le navigateur argentin raconte commence sur EdessBuss, une planète lointaine où il s'est aventuré. Cette planète a un passé particulier : son soleil ayant une radiation trop puissante, ses habitant-es furent obligé-es pendant des millénaires de vivre sous terre dans des conditions misérables. Toutefois, le développement de la technologie leur a finalement permis de construire un gigantesque écran protecteur qui entoure l'ensemble de leur planète et qui les protège des rayons mortels, « El Techo »⁶³. Depuis cet événement, les

⁶³ Gorodischer élude avec humour l'explication technique de la merveille : « Es una pantalla, una cubierta anti-energía que rodea todo el mundo.Cuál es el principio teórico y cómo lo colocaron, eso no sé. » (124)

habitant-es sont remonté-es à la surface et la joie que leur a procurée cet événement fait que, depuis, ils vivent dans une fête perpétuelle :

Edessbuss es un jardín lleno de lagos y de flores y de pájaros. El mundo se ríe, canta, baila, hace el amor, juega, inventa diversiones y bromas. [...] No hay peleas, nadie se agarra a tortas con nadie por una mujer porque total puede disponer de todas las que quiera. Y como ellas pueden disponer de todos los hombres que quieran, están de buen humor y son cada vez más lindas y una de cuarenta le tira el chico al fondo con comodidad a una de veinte y las de setenta se pasean con aires de reinas del mundo y acceden, cuando tienen ganas, a enseñarles sutilezas a los de dieciocho. Pero sí, por supuesto que trabajan. Y estudian y miran por el microscopio y escriben novelas y dictan leyes. Como en cualquier otra parte. (1979 : 125-126)

Le monde de Edessbuss postule ainsi une société utopique où les femmes et les hommes sont égaux et où les différences liées à l'âge sont également abolies. Mais dès le début de la nouvelle, l'autrice (ou plutôt Trafalgar) nous avertit de l'ennui caractérisant ce monde et qui provient de la paralysie de ses mœurs :

Es un mundo amable donde todos encuentran motivo de risas y diversión en todo. Casi casi le entran ganas a uno de quedarse a vivir ahí, pero si uno conserva un poco de sensatez, cosa que no es fácil después de una semana de juerga, se da cuenta que divertirse dos semanas o un año o tres meses está muy bien, pero que divertirse toda la vida, para el que no nació ahí debe ser tan aburrido como laburar treinta años de oficinista en Ortauconquist o en la Tierra. (1979 : 123)

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette nature statique de l'utopie⁶⁴ mais remarquons ici la mention du mot « sensatez » qui revient dans plusieurs textes et qui permet de construire un questionnement sur la folie et la raison. Dans l'économie du récit, la description d'Edessbuss donne surtout l'occasion de créer un contraste saisissant avec la planète ennuyeuse que Trafalgar va visiter par la suite. Il s'agit de Gonzwaledworkamenjkaleidos, endroit idéal pour faire du commerce selon un habitant de Edessbuss, ami de Traf (El Juglar Loco del Agua Mansa). Pourtant, quand il atterrit sur cette planète, il se rend compte que c'est tout le contraire :

¿Usted vio “La Kermesse Heroica”? Gran película. Ya les he dicho a los del Cine Club que me hago socio si me prometen que la dan una vez por año. ¿Se acuerda de las primeras escenas? Así era la ciudad. Se llamaba Gonzwaledworkamenjkaleidaaa. Los edificios eran groseros, chatos, viejones,

⁶⁴ Voir : *infra*, p. 376-383.

fulerazos. Las calles estaban sin empedrar y había puentecitos de piedra para cruzar las acequias. Los animales andaban sueltos. Había un mercado en una plaza y la gente estaba vestida del modo más estrafalario: algunos parecían mandados hacer para la kermesse heroica, otros eran como trogloditas con pieles y todo, alcancé a ver dos muchachos con jeans y remeras y había otros que parecían los hermanitos menores de Luis quince. » (1979 : 130)

La question, qui apostrophe le narrataire, et par son intermédiaire, le lecteur/ la lectrice, souligne la référence à *La kermesse héroïque* de Jacques Feyder (film de 1935). Gorodischer cite un film très connu des années 30 qui avait à l'époque provoqué une polémique et cette citation n'est nullement le fruit du hasard puisqu'elle nous donne d'importants indices sur le déroulement de la trame. Dans ce film, le maire d'une petite ville est confronté à de graves problèmes mais il préfère prétendre être mort plutôt que de s'y confronter. Face à la couardise du personnage masculin principal, les femmes de la ville décident d'entreprendre des actions courageuses pour les résoudre.

Mais, à son arrivée, Trafalgar n'est pas encore au courant de l'étrangeté majeure de cette planète. Se rendant à la ville principale, il se rend compte qu'il n'y a aucun endroit où commercer et qu'il n'y a pas d'hôtel ou de restaurant. Personne ne lui adresse la parole et tout le monde le regarde avec méfiance à l'exception d'une femme veuve appelée Ribkamatia, qui proposera de l'héberger chez elle. Elle lui raconte alors que tous les habitant·es de la planète appartiennent à la même famille : (« todos nos llamamos así: somos la familia Gonzwaledworkamenjkaleidos », 1979 : 133). Outre l'effet humoristique, signalons que la terminaison du mot, « kaleidos », renvoie au mot kaléidoscope⁶⁵ et, encore une fois, à la mise en abyme du récit. Par la suite, Gonzwaledworkamenjkaleidos est abrégé par Trafalgar en González tout court pour en faire un nom qui nous est familier ; les deux éléments semblent ainsi indiquer que la planète constitue une projection déformée de notre propre monde.

La maison de Ribkamatia, surnommée affectueusement Ribka, sera en tout cas pour Trafalgar un havre de paix, qu'il appréciera bien plus que celle qu'il a reçue à Edelbuss, la planète utopique où il vient de passer une semaine de fête sans fin. Il décrit alors avec insistance les plaisirs simples de la vie : une chambre propre, l'arôme d'un café bien préparé, un bon bain chaud dans une baignoire qui n'est pas luxueuse mais qui lui rappelle celle de sa grand-mère, etc. Trafalgar recommence alors à chercher des endroits pour commercer, il se promène dans la ville, s'entretient avec le maire et rencontre une jolie fille qui vend de la dentelle. Il ne se passe rien d'important mais le navigateur se plaît chez Ribka qui s'occupe

⁶⁵ Nous reviendrons sur cette étymologie plus loin (*Infra*, p. 449). Nous analysons également l'opposition entre Edessbuss et Gonzwaledworkamenjkaleidos au début du chapitre suivant (*Infra*, p. 376-379).

parfaitement de lui, lui cuisinant des plats dignes de l'Empereur de Chine et lui servant en grandes quantités le café délicieux qu'il déguste avec un énorme plaisir. Les discussions qu'il a avec elle sont également très intéressantes. Elle se plaint notamment des forces trop conservatrices de son pays :

—Porque imaginesé todo lo que podría hacerse aquí [...]

—Luces —dijo ella—, luces eléctricas y hasta atómicas, automóviles, aviones, inyecciones, submarinos, teléfonos, televisión, hospitales, máquinas de coser, todo eso. Y lo único que podemos hacer es enterarnos de que existen en otros mundos gracias a lo que pueden averiguar y hacer saber en secreto los malos hijos —me miró—. ¿Todavía no se pusieron en contacto con usted?

—¿Quiénes? —pregunté como un idiota. —Los Malos Hijos —esta vez me sonó correctamente, con mayúsculas. (1979 : 140-141)

Trafalgar est ainsi informé de l'existence d'un groupe clandestin luttant contre le conservatisme mais il n'en sait guère plus. Il s'agit probablement de la projection fictionnelle des groupes de guérilla ayant sévi à la même époque en Argentine (le nom nous indique une intention humoristique). Tout va basculer quand Ribka lui ouvrira la porte de sa chambre et l'invitera à la rejoindre dans son lit :

Sí, dormí con ella, lo que dormí, que fue lo justo. Ninguna vendedora de encajes, ninguna chica por esplendorosa que fuera, ninguna amazona, ninguna señorona aburrida de su marido viejo, ninguna adolescente ni reina de ocho reinos ni profesional ni esclava ni actriz ni conspiradora hambrienta ni nada, ninguna encontré, de ninguna me acuerdo que supiera como ella lo que quería un hombre en la cama, no un macho, un hombre. Por lo que hubo esas noches entre los dos, podríamos haber estado casados desde hacía años y años y podríamos habernos acostado juntos cientos de veces, cada una como la primera o la segunda, y todo iba a andar siempre bien y no habría por qué preocuparse. (1979 : 144)

Ce paragraphe est caractéristique d'une écriture érotique qui renvoie à la simplicité de l'acte considéré comme la rencontre passionnelle entre deux personnes désirantes, un érotisme qui revendique la beauté et à la quotidienneté de l'acte et qui n'a rien à envier à des situations plus sophistiquées. Mais le lendemain, au réveil, le rêve se brise puisqu'un homme frappe à la porte de la maison de Ribka, en la menaçant et en l'insultant avec des injures « bibliques ». Puis il tentera de la frapper et Trafalgar va s'interposer, ce qui donne lieu à un passage sur la violence domestique : « Si alguien le quiere pegar a una mina y la mina es tan estúpida como para dejarse, no es cosa que a mí me importe, pero que yo no ande por ahí porque se arma » (1979 : 145). Le caractère de « bon gars » Trafalgar est ici mis en valeur

tandis que l'attitude passive des victimes est remise en question. S'ensuit alors un combat entre l'inconnu et Trafalgar, qui est d'ailleurs la seule scène de combat du livre⁶⁶, humoristiquement racontée sur le ton argentin :

Lo agarré del hombro, lo hice dar una vuelta y le encajé una trompada. Trastabilló y se me vino al humo. Era más bajo y más corpulento que yo, pero si él estaba enojado, yo estaba más enojado que él. Le di un par de tortas y le amagué con otra a la cara buscando que se cubriera para alcanzarlo en el estómago, tirarlo al suelo y patearle la cabeza. Sí, estaba furioso y cuando estoy furioso no soy un caballero del ring. El también estaba furioso, claro, pero por el costado teológico, y no hay nada como la teología para quitarles eficacia a los puñetazos, así que yo llevaba las de ganar. Él se dio cuenta y manoteó la tijera larga que estaba sobre la cómoda y se me abalanzó. El tampoco era un caballero del ring, lamento decirlo, que en paz descanse. Se me tiró encima, coraje no le faltaba, y yo paré con la derecha pero en esa mano tenía la tijera. Se la hundí hasta el fondo en medio del pecho y el tipo cayó. Me quedé helado. Y más cuando la miré a Ribkamatia creyendo que la iba a encontrar medio desmayada, pálida y tapándose la boca con la mano, y vi que estaba lo más bien: fastidiada le diría, impaciente, pero no asustada. (145-146)

Cette scène de combat joue parodiquement avec les codes des romans policiers et les images des films d'action ; elle rappelle en outre l'effet produit par la scène emblématique qui ouvre une des nouvelles les plus connues de Gorodischer, « Al Champaquí » (1991 : 21-78). Elle instaure une distanciation par rapport aux codes masculins de combat qui s'opère de plusieurs façons. En premier lieu, soulignons que Trafalgar raconte à sa manière bien particulière le combat et qu'il ne manque pas de se valoriser. Mais d'autres éléments indiquent que l'action, mise en scène par le navigateur argentin pour la rendre héroïque et cruciale, est en fait superflue. N'oublions pas que Trafalgar a mentionné à plusieurs reprises qu'il est descendu sur la planète avec une arme paralysante qu'il porte en permanence sur son poignet⁶⁷ mais qu'il ne pense même pas à utiliser. C'est-à-dire qu'il préfère offrir un spectacle à son amante (mais aussi à son interlocuteur), en mettant en avant ses qualités de boxeur amateur. Trafalgar raconte, avec la modestie qui le caractérise, cette scène que Ribkamatia a observée d'un tout autre œil : sa réaction ne correspond en aucun cas au stéréotype véhiculé dans les productions culturelles, celui de la femme qui écarquille les yeux devant son sauveur.

⁶⁶ Il y a également un combat avec des armes à feu dans « Constancia » mais qui ne donne pas lieu à une description prolongée.

⁶⁷ La présence de cette arme fait d'ailleurs écho au pacifisme affiché par Gorodischer, la seule arme mentionnée dans le livre étant une arme à effet paralysant : « tengo un aparatito muy útil que me regalaron hace años en Aquüivanida donde hay más animales que gente y algunos son peligrosos pero está prohibido matarlos, que se recarga solo, que se adapta a cualquier metabolismo y que hace estragos, reversibles y pasajeros, hasta que uno puede rajar. » (1979 : 130). On est à des années-lumières des combats au sabre laser.

Cette scène apporte du suspense et attire l'attention de la personne qui lit mais elle est aussi à l'origine de l'explication de l'étrangeté fondamentale de la planète. En effet, si cette scène fait sensation c'est parce Trafalgar finit par planter un coup de couteau en pleine poitrine de l'agresseur de Ribka qui va s'écrouler par terre, ce qui n'est pas une surprise car l'issue de cette bataille ayant déjà été annoncée par Trafalgar quelques lignes avant (« que en paz descanse », 1979 : 145). Pourtant, l'agresseur va se relever sans aucune blessure comme si de rien n'était, en grommelant une dernière insulte avant de sortir par la porte. Ébahi, Trafalgar demande des explications à son amante qui lui explique alors l'étrangeté fondamentale de la planète : en raison du passage d'une comète, les morts ne meurent jamais vraiment, ils se relèvent et vivent au milieu des vivants comme si de rien n'était.

L'agresseur s'avère ainsi être le mari décédé de Ribka (« ¿Cómo, pero no eras viuda? », 1979 : 146) mais qui continue à être jaloux de sa femme qui, elle, ne peut plus le supporter. L'action héroïque de Trafalgar, bien qu'elle soit largement appréciable, se révèle donc totalement inutile : on apprendra plus tard que les morts ne peuvent pas non plus faire du mal aux vivants, c'est par la peur et l'intimidation qu'ils règnent (« no podían hacerlo, nunca un muerto había matado a un vivo, de otra manera González estaría poblado de muertos desde hace siglos », 1979 : 149). L'action de Trafalgar, même si elle accapare le devant de la scène, s'avère en fait totalement futile. Celle qui agit véritablement, c'est la protagoniste féminine, comme dans l'immense majorité des textes de *Trafalgar*. Le texte exige encore une fois que la réalité de l'action féminine soit visibilisée pour établir le véritable sens de l'histoire.

C'est Ribkamatia qui, face à la passivité du Maire, du commerçant et des passants, est la première personne à manifester sa révolte intérieure, ce qui montre son indépendance d'esprit : « Ella estaba en contacto con [Los Malos Hijos], no formaba parte de la organización porque era demasiado independiente y no aceptaba directivas ni de los muertos ni de los vivos, pero conocía cada lugar en el que se reunían y que por precaución cambiaban todos los días. » (1979 : 151) C'est aussi Ribkamatia qui a bravé les interdits en accueillant chez elle Trafalgar, ce pour quoi elle fut immédiatement reprouvée. Ce caractère actif n'a d'ailleurs pas laissé la critique indifférente, puisque Maya Desmarais affirme à propos de la protagoniste de ce récit :

Il s'agit du type de personnages féminins qu'Angélica Gorodischer développera par la suite dans *Mala noche y parir hembra*, c'est-à-dire la maîtresse de maison qui semble correspondre initialement au modèle féminin imposé par la bipartition sexuelle sans le remettre en question, mais qui

finalement rompt avec ce modèle de façon inattendue et prend son destin en main⁶⁸.

Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, ce type de personnages féminins (qui ne correspondent pas à la vision de la femme comme douce et fragile) existe donc déjà dans les œuvres antérieures à *Mala Noche y parir hembra*. Cependant, l'instance narrative première procède par anamorphose et nous invite à prendre du recul pour reconstituer l'histoire racontée par le narrateur intradiégétique à sa façon : c'est une des raisons pour laquelle les dédoublements et les effets de miroir abondent dans *Trafalgar*. Dans « la lucha de los González por un mundo mejor » (1979 : 123-156), le coup décisif est donné par Ribkamatia qui va séduire Trafalgar et le convaincre de la nécessité d'un changement. Ce dernier se mettra alors en contact avec l'Organisation Secrète des Malos Hijos⁶⁹, voyagera sur Edelbuss pour demander à ses habitant·es de construire un grand écran protecteur. Cette dernière initiative est une idée de Trafalgar qui, malgré ses défauts, n'est pas un « mauvais type ». Au fil de ses voyages, il a d'ailleurs commencé à se forger une conscience sociale de plus en plus affirmée et il va ainsi agir pour lutter face à l'injustice⁷⁰. Celle-ci est provoquée par le profond immobilisme dans lequel la planète est plongée et qui est attribué de manière très ironique aux morts-vivants :

En González la gente se moría como en cualquier otra parte, pero no se quedaba finada y quieta en el cajón como un difunto bien educado. Ni siquiera había cajones. Tampoco nichos ni panteones ni cementerios ni funerarias, para qué. Los muertos se levantaban al ratito nomás de haberse muerto y se dedicaban a joder a los vivos. [...] Ellos querían que las cosas siguieran como cuando ellos estaban vivos y por lo tanto querían que los vivos vivieran como los muertos. No permitían que pasara nada que alterara la vida que ellos habían conocido. (1979 : 147-148)

Les morts-vivants constituent ainsi une métaphore grinçante servant à dénoncer la mentalité conservatrice des milieux traditionnalistes. Elle est d'autant plus parlante que le

⁶⁸ Desmarais, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁹ Malgré son nom, cette organisation n'a rien de secret dans un monde où ceux qui meurent passent dans le camp adverse... Une des raisons qui, outre son indépendance d'esprit, explique le fait que Ribka n'en fasse partie : « Ella estaba en contacto con [Los Malos Hijos], no formaba parte de la organización porque era demasiado independiente y no aceptaba directivas ni de los muertos ni de los vivos, pero conocía cada lugar en el que se reunían y que por precaución cambiaban todos los días. » (1979 : 151).

⁷⁰ La rébellion est aussi due au caractère romantique de Trafalgar, comme lui-même l'explique : « Y yo, que como dice mi amigo Jorge que es poeta pero buen tipo, soy un romántico y me duele el pecho con dolores fuertes ante ciertas cosas, yo, que había pasado con Ribka la noche más linda de mi vida, salí al ruedo a pelear yo también. » (1979 : 152). Par ce lien, Trafalgar est relié aux personnages historiques, politiques et littéraires, qui participèrent à la construction de la nation argentine : Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, José Mármol, etc.

livre est publié en plein dictature et que la population était largement surveillée. Gorodischer actualise ainsi de manière originale un des motifs les plus récurrents de la littérature hispano-américaine, celui des morts qui reviennent parmi les vivants. En effet, « La lucha de los González », outre ses liens hypertextuels avec la SF (Bradbury, en particulier) renvoie aux œuvres contemporaines latino-américaines : *Cien años de soledad*, par exemple, mais la ressemblance est peut-être encore plus frappante avec *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, puisque l'action se fonde sur l'arrivée d'un étranger dans un village hanté par la mort.

Mais la charge parodique contenue dans « La lucha » et qui donne un caractère réellement ridicule aux morts tourne en dérision ce motif littéraire récurrent, tout en exacerbant l'aspect critique de la métaphore des morts-vivants. En outre, l'écrivaine va au-delà de la simple dénonciation d'un régime politique répressif mais vise également le système patriarcal par l'intermédiaire de la dénonciation des limitations imposées aux femmes. L'épisode de la rencontre entre Trafalgar et la jolie fille aux dentelles est à cet égard révélateur. En effet, ils se rencontrent en secret et de nuit dans un jardin, actualisant ici un *topos* des rencontres amoureuses, pour vivre leur passion de façon secrète et romantique :

Por el lado del placer no pude, ya no digo llevármela a la cama que era lo que cualquier tipo normal hubiera querido hacer, sino ni siquiera tocarle el meñique de la mano izquierda, porque era hosca, desconfiada, un poco tonta, y tenía miedo. [...] Todo lo que pude saber fue que no me dejaba ni acercarme ni cantarle mi amor eterno y que no quería contarme nada porque su abuelo, su abuela, su bisabuelo y sobre todo su tatarabuela, se lo habían prohibido.
—Caramba —le dije—, qué familia de longevos la tuya. (1979 : 143)

Le *locus amœnus* du jardin perd ici son caractère idyllique non seulement en raison de la focalisation interne et de l'expression langagière de Trafalgar mais également parce que la rencontre est étroitement surveillée par plusieurs membres de la famille de la jeune fille. L'épisode acquiert une dimension humoristique quand on connaît l'étrangeté fondamentale de la planète González. Elle sert surtout à dénoncer le carcan de l'éducation imposé aux jeunes filles et la morale stricte pesant sur leur conduite.

Cet immobilisme global (à la fois économique, institutionnel et également très genré) sera toutefois rompu après la construction de l'écran protecteur qui annulera les effets de la comète et qui renverra les morts dans leurs cercueils. L'histoire se conclut en fait très rapidement et le problème est résolu avec une facilité déconcertante : une semaine de travail pour les techniciens d'Edessbuss (la planète-fête que nous avons mentionnée au tout début), qui arrivent à la rescousse à la demande de Trafalgar. Ce dénouement montre bien l'historicité

de certaines structures sociales et la rapidité avec laquelle elles peuvent parfois évoluer quand les individus font preuve de solidarité et de détermination, tout en étant soutenus par les avancées scientifiques. N'oublions pas d'ailleurs que Edessbuss avait été un monde triste pendant longtemps, avant la construction de leur propre écran protecteur. Par un effet de miroir, la trame se redessine de manière similaire pour la planète González. Alors que le vaisseau de Trafalgar redécolle vers de nouvelles aventures, on peut deviner que Ribkamatia et le reste des habitant·es de González vont à présent vivre des moments heureux.

Ainsi, pour mettre en relief l'agencement anamorphotique de *Trafalgar*, nous avons à nouveau utilisé la démarche qui consiste à repérer la fonction active d'un personnage féminin évolutif tout en nuancant la participation du personnage masculin. Toutefois, le fait que celui-ci intervienne au début et à la fin du récit, ainsi que sa vision très peu édulcorée de la femme courageuse qu'il a en face de lui, marque tout de même une certaine évolution par rapport à son caractère macho des deux premiers récits du livre.

Rappelons à ce propos que, dans « A la luz de la casta electrónica », Trafalgar arrive à peine à reconnaître une femme dans le portrait de Lapslázuli car celle-ci échappe tout à fait au stéréotype qu'il a de la princesse des contes de fées. Dans le deuxième récit du livre, « Sensatez del círculo », il reconnaît un certain mérite à Veri Halabi, même s'il est totalement incapable de reconnaître la logique étrange des habitants de Anandaha-A⁷¹. Nous allons à présent voir que, dans le dernier récit du livre, « Constanca », Trafalgar est devenu capable de percevoir les secrets derrière une femme (qui, encore une fois, échappe aux stéréotypes habituels).

⁷¹ Rappelons uniquement que l'avant-dernier récit, « El señor Caos » s'oppose de façon symétrique à « Sensatez del círculo » qui, lui, se déroule sur une planète nommée Aleiçarga-A (L'allitération en « A » est flagrante). Le protagoniste de ce récit possède une vision du monde différente à ceux du reste de ses compatriotes et Trafalgar est le seul qui arrive à comprendre sa « sensatez » (le mot est répété plusieurs fois dans cet avant-dernier récit). Selon Patricia Mosier, qui a étudié l'influence de la pensée bouddhiste dans ce texte, le rôle du protagoniste devient même crucial pour décrypter la complexité du raisonnement de « El señor Caos » : « Sa participation permet à la fois au narrateur/narrataire et à la personne qui lit de réussir à comprendre la conscience de señor Caos [his participation in this conversation enables both the narrator/listener and the reader to arrive at the understanding of el señor Caos's consciousness] » (Mary Patricia Mosier, « Communicating Transcendence in Angelica Gorodischer's *Trafalgar* », *Chasquí*, 1983, vol. 12, n° 2-3, p. 61-70, je traduis). Trafalgar a ainsi amplement nuancé son point de vue depuis le deuxième texte, où il ne comprenait rien à la « sensatez » des habitant·es de Anandaha-A : il a adopté une position similaire à celle du personnage féminin (Veri Halabi).

2.2.3. L'apprenti de Trafalgar et la Belle qui s'échappe toute seule du château

Dans le dernier récit de Trafalgar, « Constancia », nous allons observer une originalité par rapport aux trois textes que nous analysés jusqu'à présent et qui présentent la même structure duale (déconstruction/visibilisation). En effet, un nouveau personnage s'ajoute à la structure Trafalgar / personnage secondaire femme. Il s'agit d'un mécanicien de la planète Sebdoepp appelé Side, qui accompagne le héros pendant son voyage. Il s'agit donc d'un personnage à première vue secondaire et qui, comme nous allons le voir, se trouve au début de son processus d'apprentissage. Face à lui, Trafalgar fait preuve d'expérience car il arrive à reconnaître ce qui est caché sous l'apparence du personnage féminin : Constancia. Celle-ci constitue d'ailleurs l'antithèse de la femme douce et docile, bien qu'elle en ait toute l'apparence. En prenant donc en compte les problématiques de genre, nous allons observer comment Trafalgar réussit à percer le secret derrière la vie troublée de Constancia et quels sont les procédés humoristiques qui accompagnent ce dévoilement.

Le récit commence avec une panne mystérieuse du vaisseau spatial qui force Trafalgar à effectuer un atterrissage d'urgence sur une planète déserte. Le héros et son compagnon de voyage (Side) vont alors commencer à explorer et vont découvrir les ruines d'une cité abandonnée. Pendant qu'ils se promènent dans les rues de cette cité mystérieuse, une rafale de balles s'abat sur eux. Echappant miraculeusement aux coups de feu, ils comprennent assez rapidement qu'il n'y a qu'un tireur isolé qui est situé sur le haut d'un bâtiment et sur lequel ils décident de mettre la main :

—Lo sorprendimos desde atrás —dijo—, después que subimos por una escalera en bastante buen estado, descalzos para que las suelas no hicieran ruido contra las piedras. El tipo estaba de espaldas, mirando para afuera, pegado al costado de la ventana, con la escopeta apoyada de culata en el suelo. El rubito de la armónica y yo nos miramos, nos hicimos una seña y saltamos al mismo tiempo: yo a la escopeta y él al tirador. Y cuando me levantaba con el arma en la mano, morite, lo oigo que pega un grito.

—¿El tipo?

—Side. ¿Vas a tomar más café?

—No, basta para mí. ¿Y por qué gritó?

—Porque no era un tipo, era una tipa.

—La morocha.

—Eso, la morocha. Claro, el pobre Side la había agarrado desde detrás para inmovilizarle los brazos y cuando apretó y se encontró con semejante sorpresa, gritó y la soltó, el muy idiota.

—Yo, no es por decir, pero si me pasa eso no largo nada y me quedo firme como talón de oso.

—Es que Side es un romántico. (1979 : 206-207)

L'effet de surprise humoristique créé par le récit est caractéristique de l'écriture de Gorodischer qui vise à déstabiliser nos horizons d'attente et à questionner les idées reçues selon lesquelles certaines activités seraient réservées aux hommes, comme l'utilisation d'une arme à feu. Après cet épisode, Side et Trafalgar arriveront à maîtriser la jeune femme et à lui faire comprendre qu'ils ne sont pas ses ennemis. Ils tenteront alors de l'interroger pour savoir qui elle est et pourquoi elle tire ainsi sur le premier venu. Constancia va alors donner une première version de sa vie. Elle fabulera une histoire qui est considérablement éloignée de la vérité puisqu'elle affirme tout d'abord qu'elle provient de la planète Androjanmarain et qu'elle était l'esclave d'une reine qui l'avait maltraitée toute sa vie. Elle avait finalement réussi à prendre la fuite mais continuait à être poursuivie car elle connaissait des secrets royaux qui la rendaient dangereuse.

Cependant, Trafalgar n'est pas dupe et émet un doute sur l'histoire de la jeune femme qui n'a pas du tout l'air d'une esclave. En utilisant la ruse⁷², il va arriver à percer son secret et à la faire avouer sa véritable histoire. Constancia avouera qu'elle fait partie de la caste des reines de Marrennen, une planète lointaine où il existe trois groupes d'individus : les « invisibles », une sorte de dieux, les « éveillés », qui sont les personnes communes et les « endormis », qui sont des êtres bestiaux qui passent leur temps à sommeiller mais qui sont protégés par les dieux et dont la société doit s'occuper en subvenant à leurs nécessités vitales. L'ensemble de la population est gouverné par une reine qui est aussi la grande prêtresse et qui porte le nom d'une vertu. Elle est choisie pour ce rôle car elle a un don spécial, celui d'entendre les voix des dieux invisibles qui lui donnent leurs instructions. Tous les ans, elle s'adonne à un rituel : elle boit un breuvage magique avant de se rendre à un temple où elle communique avec les invisibles. Toutefois, Constancia fait uniquement semblant de boire le breuvage et, ne s'étant pas endormie, elle se soustrait à l'hypnose et arrive à percevoir le secret des invisibles :

Y allí, abriendo apenas los ojos, los vio.

—¿A los dioses?

—Sí, a los dioses, a los brutos babeantes, a los durmientes. [...] Los brutos son en realidad una especie de dioses de entrecasa: bestias que lo único que quieren es pasarlo panza al sol y que les den de comer y no los hagan trabajar

⁷² Trafalgar fait semblant de lui donner un ordre et de la frapper, dans une scène qui, encore une fois, remet en question les stéréotypes sur la faiblesse des femmes : « Me las ingenié para ponerme a espaldas de ella, bastante cerca, y de pronto la llamé con voz autoritaria y cuando se dio vuelta amagué con pegarle. Una esclava se hubiera achicado para recibir el golpe. Ella se agrandó como una fiera y si las miradas matan yo no estaría contando esto, ni las cenizas me hubieran quedado. » (1979 : 213)

y hacerse la gran fiesta una vez al año con la reina de turno. De dioses tienen una sola cosa y bastante imperfecta: un leve poder de transmisión telepática, transmisión, no recepción. Y además de la orgía anual la utilizan a la reina sacerdotisa a la que se elige, no te olvides, porque tiene algo de recepción telepática, para dar órdenes: que se los alimente, que se los proteja, que se construyan templos, que se haga esto y lo otro y lo de más allá. (1979 : 216)

Les contes de fées sont ici récupérés dans un cadre SF : les pouvoirs surnaturels des « dieux » deviennent des aptitudes télépathiques alors que l'élixir magique devient une boisson soporifique. Les masques sont tombés et Constanica découvre que les êtres bestiaux (autre transposition des créatures de contes) ne sont finalement que des imposteurs. On peut probablement déceler dans l'intertexte le conte de Blanche-Neige qui s'endort en croquant dans la pomme et qui est recueilli par les Nains, le tout étant inversé ici. En tout cas, la princesse va s'échapper à nouveau pour se retrouver encore une fois dans une situation délicate puisqu'elle détend le secret des êtres difformes. Elle décide alors de s'enfuir dans une navette spatiale-palais ambulant et de se dissimuler sur une planète oubliée de tout le monde. L'histoire aurait pu se terminer là mais, avant de conclure, Trafalgar va de nouveau jouer le rôle d'interprète pour déceler la part de mensonge et de vérité dans le récit de Constanica :

Mirá Jorge, desde que volví de Sebdoepp [...] me pregunto quiénes son los dioses invisibles de Marrennen. A ver Marcos, cuánto es. No me hagás eso, que el que te invitó fui yo. Sí, porque o las otras reinas que se llaman Piedad o Templanza o Caridad, eran unas taradas y no se animaron nunca a hablar de lo que indudablemente tienen que haberse dado cuenta que les había pasado cuando estaban dormidas en el templo, o hay en Marrennen, pobre Side, una raza de dioses que no son los brutos, son las reinas. Y son ellas las que se hacen la orgía anual, no los pobres desgraciados. Que ella pertenezca a esa raza explicaría sus mentiras. Aunque sí, ya sé lo que me vas a decir, esas mentiras se pueden explicar con una docena de inocentes razones. Pero si los dioses invisibles son ellas, entonces Constanica se escapó porque las traicionó, no me importa cómo pero seguro que por un solo motivo: en busca de más poder.

—Me parece que tenés razón.

—Vamos yendo —dijo Trafalgar. (1979 : 217)

L'histoire de Constanica est à nouveau réécrite, la perspective ayant été rétablie, cette fois-ci non pas par la personne qui lit mais par Trafalgar lui-même, arrivé au bout de son parcours d'apprentissage : il ne se laisse plus bernier par les apparences et ne fait pas l'erreur de sous-estimer une femme, de lui attribuer des caractéristiques stéréotypées. En revanche, le jeune Side, qui est le double inexpérimenté de Trafalgar et qui n'a pas encore suivi le même parcours d'apprentissage, tombe, lui, dans le panneau. Side est le représentant typique de la

gente masculine, une parodie du prince charmant des contes de fées. Mais avant d'analyser son personnage, examinons quelles sont les constructions culturelles véhiculées par les contes de princesse qui sont ici remises en question dans les différentes biographies de Constancia.

L'évolution entre chacune de ces biographies est flagrante et on peut percevoir quatre étapes successives dans la perception de son personnage. Quand on découvre pour la première fois Constancia, elle provoque l'apitoiement de Trafalgar et, surtout, celui de Side, son accompagnateur, véritable chevalier servant qui désire à tout prix « sauver la princesse », prisonnière dans son château en ruines. Quand Constancia raconte pour la première fois son histoire, elle s'assimile à une princesse du type Cendrillon mais l'écart avec les stéréotypes commence déjà à être creusé puisqu'elle n'attend pas son prince charmant pour défier la reine autoritaire et pour s'enfuir, seule⁷³, n'hésitant pas à se cacher dans une ville en ruines et à empoigner un fusil pour se défendre. Mais quand elle raconte pour la deuxième fois son histoire, elle se donne l'air d'une princesse innocente, soumise au pouvoir d'êtres sournois et brutaux. Il n'y a plus aucun prétendant et c'est elle-même qui va mettre en place une stratégie pour s'échapper de leur emprise. Enfin, grâce au travail d'interprétation de Trafalgar, elle se transforme en un personnage manipulateur et avide de pouvoir, ce qui emplit de terreur à la fois le navigateur intergalactique et son interlocuteur, Jorge⁷⁴ : qui sait ce dont elle est capable ? Ne serait-ce pas elle qui aurait réduit la planète de Donteä-Doreä en cendres ? Ne serait-ce pas elle qui, grâce à ses pouvoirs, aurait provoqué la mystérieuse panne qui oblige Trafalgar et l'ingénieur Side à atterrir sur Donteä-Doreä ?

Si cette méfiance est certainement partagée par le narrataire de Jorge, la seule personne qui ne se doute de rien est l'accompagnateur de Trafalgar, Side. Par rapport à l'agencement des textes dans les livres et à la logique d'apprentissage, il est significatif que c'est uniquement lors du dernier récit que Trafalgar voyage accompagné : il s'agit de quelqu'un de beaucoup moins inexpérimenté que lui et à qui il va pouvoir enseigner certaines astuces⁷⁵. Mais c'est en matière d'amour que Side devient un véritable miroir déformé du protagoniste argentin, notamment car il ne cesse de faire la cour à Constancia, ce que

⁷³ Elle a bien reçu l'aide d'un jeune homme qui était tombée amoureux d'elle et dont elle a abusé la confiance, n'hésitant pas à l'abandonner à la merci de ses poursuivants : « había conseguido la complicidad de un idiota como Side » (1979 : 212).

⁷⁴ On est très loin du mythe de la femme castratrice, mais ce sentiment de peur qui affecte les personnages masculins n'est pas non plus à prendre autant au sérieux : d'une certaine façon, il renvoie aussi à cette peur irrationnelle du « continent inconnu ».

⁷⁵ Par exemple, il lui sauve sa vie en le plongeant par terre quand Constancia leur tire dessus « tenés que estar bien preparado para cualquier cosa y tener reflejos rápidos o no volvés más. No habíamos visto animales ni pájaros ni nada vivo, así que apenas vi el movimiento me tiré contra Side y rodamos los dos al suelo. Menos mal porque los tiros empezaron en seguida. » (1979 : 205).

Trafalgar désapprouve ouvertement en le considérant comme un jeune romantique inexpérimenté. Ainsi, la rencontre amoureuse entre Side et Constancia, qui constitue un des moteurs fondamentaux de la trame, est toujours racontée selon le point de vue de Trafalgar :

Le contó [nuestra historia] Side, y cuando vi que exageraba todo, la avería, su pericia, mi importancia, dije sonamos, romance en puerta. (1979 : 208)

Me llamo Constancia, dijo ella. Es un nombre bellissimo, dijo el idiota de Side.

Como eso amenazaba en convertirse en telenovela [...] (1979 : 209)

Side sacó la armónica y se puso a tocar baladas dulzonas como para derretir glaciares (1979 : 210)

Y Side, que ya flotaba a medio metro del suelo, resolvió la situación a fuerza de candidez. Le dijo que nosotros queríamos ayudarla. Yo no tenía la más mínima intención de ayudarla porque aunque la tipa me gustaba también le desconfiaba. Pero me quedé callado a ver qué pasaba. Y le dijo que íbamos a hacer lo que fuera necesario para que ella no siguiera viviendo así, sola y acosada. Estaba inspirado Side. Y entonces ella lagrimeó. (1979 : 211)

Side se comporte comme un héros romantique mais les commentaires de Trafalgar – probablement jaloux du succès de son rival – établissent une distanciation parodique, qui sert à la fois à parodier un récit mélodramatique et à prendre du recul par rapport au sens premier du récit de Constancia. L’attitude de Side est bien sûr tournée en dérision quand on se rend compte de la véritable histoire de la princesse et de son caractère manipulateur. Mais la distanciation par rapport à l’histoire d’amour entre Side et Constancia se poursuit à un niveau extradiégétique. En effet, Jorge est lui aussi initialement attiré par la beauté de Constancia. Jorge est un poète connu de Rosario, qui se ballade tout le temps avec un paquet de livres sous la main. Il a en particulier écrit son *Manifiesto d’un Romantique*, ce qui le rapproche de manière flagrante avec le personnage métadiégétique de Side : « sos un romántico vos también, como Side, y no solamente porque hayas escrito el Manifiesto de un Romántico. ¿Pero vos no te das cuenta que esa mujer es un peligro andante? » (1979 : 216). Ce romantisme littéraire va cependant être exposé par le dialogue entre les deux hommes puisque, de nouveau, le sociolecte masculin refait surface :

—Sensacional —dijo Jorge—, a ver si usted se porta como un amigo y me da la dirección de esa mina.

—Lamento —dijo Trafalgar—, Side llegó antes que vos y además tu mujer te estrangula, así que no va a haber caso.

—No me digás que se la levantó el rubio.

—Sonso no era, aunque creyera en el destino. [...]

—Qué tal estaba, aquí entre nosotros.

—Un minón. (1979 : 208)

Le commentaire sur la femme de Jorge montre qu'il est fortement attaché à sa femme et ajoute une dimension supplémentaire à la parodie de l'homme macho qui se vante de ses conquêtes.

—[Donteä-Doreä] Qué nombre, qué pedazo de nombre.

—Sí—dijo Trafalgar—, para un poema, pero no para uno de los tuyos.

—Tenga mano. A mí déjame con Los Quirquinchos que para nombre suena mejor.

— Donteä-Doreä es para héroes perdidos después de una batalla y listos para que los cague el destino. Si es posible al borde de los acantilados y con el mar rugiente allá abajo.

—Y las brumas —colaboró Jorge—, no te olvides de las brumas que son importantes, ni de las rubias desmelenadas que tienen presentimientos en países lejanos. (1979 : 209)

La planète Donteä-Doreä acquiert ainsi une dimension mythique parodique et, d'ailleurs, la ville en ruines dans laquelle se promènent les héros de « Constancia » est comparée à la patrie d'Agamemnon : « Nada de ladrillos ni de cemento: piedra, todo piedra. Grandes piedras talladas, a veces coloreadas y con las aristas redondeadas hechas para encajar una en otra y no moverse más. Micenas. Una Micenas del tamaño del Gran Buenos Aires » (1979 : 204). Le lien avec la réalité argentine est de nouveau établi.

Ainsi, si dans « Constancia » les contes de princesses sont réécrits d'une manière déconcertante, c'est également le rôle des héros masculins qui est remis en question. Side, à la fois héros romantique d'un roman sentimental, d'une *telenovela*, prince charmant et mécanicien, constitue une image dissonante du héros épique auquel son prénom fait indubitablement référence. Son caractère inhabituel acquiert une forte dimension comique, par exemple lorsqu'il est amené à réparer le vaisseau de Trafalgar : « Side, un rubio alto despeinado y simpático que toca la armónica y silba que da gusto oírlo, agarró una pinza, dos alambres y un cemento especial que usan ellos, y en dos patadas arregló lo que se había roto » (1979 : 203). Par sa chevelure blonde et sa haute stature, il représente le héros masculin typique des récits SF nord-américains mais par sa capacité à tout réparer avec un fil de fer, il est également profondément argentin. Il représente ainsi une hybridité culturelle mais également une façon d'universaliser les problématiques soulevées par le récit.

« Constancia » présente donc un intérêt double. Nous y découvrons d'une part un nouveau personnage féminin complexe, qui se présente initialement comme doux et sensible mais qui a l'air extrêmement dangereux et manipulateur. D'autre part, la relation entre Trafalgar et le nouveau héros (Side) mérite d'être mise en relief puisqu'elle semble indiquer

en quelque sorte que notre protagoniste préféré tire sa révérence en passant le témoin à un nouveau personnage masculin au début de son apprentissage.

Afin de conclure, signalons que l'inversion du protagonisme que nous avons mise en évidence peut également s'observer dans les autres textes de Trafalgar, même si elle apparaît de façon différente. Dans « De Navegantes », nous retrouvons l'importance d'une jeune princesse, Doña Francisca María Juana de Soler y Torrelles Abramonte, qui n'hésite pas à inviter clandestinement Trafalgar dans sa chambre et à tromper son mari bien plus âgé qu'elle avec une multitude d'amants. En outre, précisons que nous sommes dans ce texte à la cour des Rois Catholiques et que Fernando apparaît comme un homme languissant sans ambition, alors que Isabela est décrite comme puissante et visionnaire⁷⁶. Dans « Trafalgar y Josefina », le protagonisme féminin se retrouve surtout au niveau de la narration puisque c'est Josefina qui raconte à la projection fictionnelle de l'écrivaine une histoire que Trafalgar lui a raconté. Dans ce récit, c'est aussi la morale conservatrice et l'éducation rigide qui sont représentées par Josefina et qui sont tournées en dérision.

Remarquons néanmoins que, dans tous les cas, c'est l'idée d'une nature figée pour l'un ou l'autre des genres qui est remise en question. Avant d'être hommes ou femmes, les personnages représentent des individualités douées de capacité critique et d'une liberté d'action. Bien que leurs marges de manœuvre soient très souvent réduites, ces personnages féminins tentent néanmoins de s'affranchir des préjugés et des barrières sociales, souvent avec succès : « ¿Vos te creés que se ha inventado la llave que sirva para tener encerrada a una mujer? », nous dit Trafalgar (1979 : 75). Lui-même est d'ailleurs un personnage qui évolue au fur et à mesure de ses voyages et de ses découvertes ; les différents endroits qu'il visite l'initient à de nouvelles visions du monde auxquelles il est très sensible, apprenant entre autres à reconnaître par la pratique l'énorme diversité de caractères masculins ou féminins.

D'ailleurs, au-delà de la remise en question des rapports de genre, ce sont également d'autres rapports qui sont rendus visibles dans *Trafalgar*. Dans « A la luz de la casta luna electrónica », par exemple, les problématiques liées au genre se superposent à celles de classe, puisque les reines vivent dans des palais luxueux alors que le reste de la population est

⁷⁶ L'importance de la reine Isabel par rapport au roi Fernando est un fait historique inhabituel et exceptionnel que Gorodischer traite avec humour ; il est exemplaire d'une volonté plus globale de l'écrivaine argentine de mettre en relief des personnages historiques féminins ou imaginaires importants (la reine Cassandre, la reine Guenièvre mais aussi, dans *Trafalgar*, la reine Elizabeth II d'Angleterre). Signalons enfin que, dans ce récit, c'est un personnage qui agit dans l'ombre (« un curita de morondanga ») qui tire les fils de l'action, ce que nous découvrons qu'à la fin du récit.

miséreuse. Dans « La lucha de los González por un mundo mejor » (1979 : 123-156), le titre même renvoie à l'existence d'un rapport de classe que l'on retrouve dans le texte et qui s'entrecroise avec les problématiques de genre. Il existe aussi, à travers le nom González et l'opposition avec la planète heureuse de Edessbuss une dimension de rapports internationaux de domination que l'on retrouve très bien dans « Sensatez del círculo », où le groupe des scientifiques européens observe ceux qu'il considère comme les pauvres « natifs ».

Si un phénomène caractérise l'ensemble de ces rapports, c'est bien le fait qu'ils sont évolutifs et que des luttes existent sur tous les fronts pour remettre en question l'idée d'un ordre stable et préétabli qui serait bénéfique pour tous et toutes. D'ailleurs, dans la plupart des situations que nous avons commentées, c'est un personnage féminin qui va bouleverser l'ordre établi et permettre l'émergence d'un questionnement et, parfois, d'une meilleure société, comme dans « La lucha de los González por un mundo mejor » : les morts, symboles d'une hiérarchie sclérosée et immuable finissent par mourir vraiment et à laisser la place à une nouvelle société utopique. C'est précisément ces nouveaux mondes vers lesquels nous sommes menés par la lecture qui nous intéresserons dans le prochain volet de notre étude. Mais, avant cela, il s'agit de conclure sur *Trafalgar* et sur le deuxième volet de notre étude.

Conclusion de la deuxième partie

Trafalgar est donc un livre complexe et énigmatique mais qui se lit comme une aventure passionnante et qui décèle également un grand nombre de secrets. Nous avons ainsi proposé certaines interprétations qui étaient demandées par le texte et qui nous poussaient à reconfigurer notre cadre herméneutique en prenant notamment en compte les problématiques de genre mais aussi, dans une moindre mesure, la consubstantialité des rapports sociaux. Nous avons pu observer comment ce livre désarticule la logique rigide et le pouvoir normatif de l'idéologie naturaliste en exhibant les différences radicales entre individus de même genre. La multiplication des traits individuels de personnalité mais aussi les variations très importantes entre les sociétés que découvre le héros permettent ainsi de mettre à jour l'historicité des constructions sociales, notamment ce qui concerne l'identité féminine ou masculine. *Trafalgar* effectue d'ailleurs cette déconstruction avec un humour extraordinaire et de façon subtile et progressive pour permettre à la personne qui lit d'assimiler plus facilement la remise en question de certains préjugés profonds.

Nous avons notamment vu comment la construction en anamorphose se reflétait de façon paradigmatique à l'intérieur de « Sensatez del círculo », où la protagoniste déchiffrait des écritures mystérieuses pour finalement remettre en cause son interprétation initiale. Cette autre interprétation demandait notamment à être réalisée à propos de *Trafalgar*, qui a beaucoup attiré l'attention de la critique ou du monde éditorial mais qui n'avait pas encore été analysé sous le prisme du genre. La catégorie « genre »⁷⁷ démontre ici qu'elle est un outil d'analyse efficace pour l'étude d'une œuvre d'art puisque nous avons mis à jour des phénomènes jusqu'alors difficilement observables depuis une perspective critique plus traditionnelle. En effet, si lecture de *Trafalgar* pouvait initialement d'une écriture énigmatique ou même défectueuse, la prise en compte des problématiques de genre a permis de mettre en valeur la construction extrêmement soignée du livre.

Rappelons en outre que la sensation de vertige était pouvait être attribué aux procédés parodiques ou transgénériques mais que c'était surtout l'emboîtement complexe des situations d'énonciation qui en était responsable. Nous avons déjà signalé ce type d'emboîtement dans

⁷⁷ « Un système social de différenciation et de hiérarchisation qui opère une bi-catégorisation relativement arbitraire dans le *continuum* des caractéristiques sexuelles des êtres humains ». Cf. Dominique Fougeyrollas-Schwebel, « Le genre comme outil d'analyse sociologique », in Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey, Claude Zaidman (éds.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 39-53).

les textes de l'écrivaine argentine, mais c'est dans *Trafalgar* qu'il atteint réellement son paroxysme. L'emboîtement participe ainsi notamment à l'idée de multiplicité que nous avons traitée plus haut.

Cette multiplication des natures possibles peut aussi être repérée dans le fait que le narrateur intradiégétique nous emmène sans cesse à la rencontre d'une pluralité de mondes très différents les uns des autres : bien que les récits se déroulent principalement dans un monde précis, Trafalgar mentionne aussi entre et cinq et dix planètes supplémentaires par récit, où il nous raconte les plantes qu'il a récoltées, les profits qu'il a accumulés ou les amis qu'il a rencontrés. Cette sensation de multiplicité nous déstabilise et introduit de nouveau le doute par rapport à tout ce qui est stable. Sur le plan des personnages, il s'agit aussi de considérer les différents types de masculinité que nous avons évoqués et qui s'écartent traditionnellement des modèles de la virilité.

Toutefois, la multiplicité se retrouve surtout chez la grande variété du féminin dans Trafalgar. Entre les différentes femmes, réelles ou imaginaires, qui apparaissent dans le paratexte, et les caractères radicalement différents de chaque personnage diégétique, c'est l'idée même qu'il puisse y avoir une essence de la femme qui est remise en question. Cette pluralité mérite d'ailleurs d'être mise en perspective avec la stratégie qu'adopte Simone de Beauvoir pour mettre à jour le caractère artificiel du mythe de la femme ou, plutôt, *des* mythes de la femme. En effet, dans le *Deuxième sexe*, la philosophe effectue une étude des différentes représentations de la femme dans les œuvres littéraires en insistant sur la diversité des mythes de la femme. Pour Montherland, pour Claudel, pour Lawrence, pour André Breton mais aussi pour Stendhal la « femme » peut représenter tellement de choses différentes : de l'ange mystique au démon et de la bonté incarnée, les déclinaisons du mythe de la femme sont multiples. Beauvoir conclut d'ailleurs en affirmant :

À l'existence dispersée, contingente et multiple des femmes, la pensée mythique oppose l'Eternel Féminin unique et figé ; si la définition qu'on en donne est contredite par les conduites des femmes de chair et d'os, ce sont celles-ci qui ont tort : on déclare non que la Féminité est une entité, mais que les femmes ne sont pas féminines. [...] Dans la réalité concrète, les femmes se manifestent sous des aspects divers ; mais chacun des mythes édifiés à propos de la femme prétend les résumer tout entière ; chacun se veut unique : la conséquence en est qu'*il existe une pluralité de mythes incompatibles* et que les hommes demeurent rêveurs devant les étranges incohérences de l'idée de Féminité ; comme toute femme participe d'une pluralité de ces archétypes qui prétendent chacun enfermer sa seule Vérité, ils retrouvent aussi devant leurs

compagnes le vieil étonnement des sophistes qui comprenaient mal que l'homme pût être blond et brun à la fois.⁷⁸

À la lueur de cette réflexion mais aussi grâce à l'analyse que nous avons menée jusqu'à présent, nous considérons donc que l'incompatibilité des différents mythes constitue une preuve en soi de leur caractère socialement construit. Le fait que ces mythes soient largement contredits par « la réalité concrète » ou dans la galerie de portraits féminins divers et variés qui sont contenus dans l'œuvre de Gorodischer. En ce sens, les personnages de *Trafalgar* doivent être mis en relation avec ceux des autres œuvres de l'écrivaine, et en particulier avec ceux que nous avons mis en relief sur le second plan de *Opus dos*.

Cette galerie inépuisable de portraits féminins contient d'ailleurs tant des personnages dans des rôles stéréotypiques (celui de Josefina est paradigmatique) que des personnages qui subvertissent ces stéréotypes : objets passifs soumis au désir des hommes mais aussi personnes autoritaires et violentes qui affirment avec force leur désir érotique, citadines ou proches de la nature, rationnelles ou spontanées, femmes manipulatrices ou cruelles mais aussi ingénieuses, courageuses ou profondément passionnées de connaissance. En ce sens, il convient de rappeler les nombreuses étudiantes ou intellectuelles qui apparaissent dans *Trafalgar* et, surtout, dans *Opus dos* : chercheuses en sociologie ou en linguistique, professeure d'écologie, étudiantes qui sont les meneuses des manifestations et de la rébellion, etc. Ces métiers intellectuels contrastent d'ailleurs avec d'autres professions ou statuts occupés par les femmes : reines, princesses merveilleuses, femmes au foyer, cuisinières mais aussi commerçantes, politiciennes, artistes, etc.

Ainsi, les données émanant de la pluralité de personnages féminins ne concordent pas et ne permettent pas de former une identité stable correspondant à une quelconque nature de « la femme ». Dans l'œuvre de Gorodischer, cette tension individualisante n'est toutefois pas totale : les femmes forment un collectif, un groupe qui s'oppose toujours aux règles imposées par le groupe des hommes. Remarquons à ce sujet que le nom de l'autrice n'est jamais prononcé dans *Trafalgar* et, même si l'on devine aisément qu'il s'agit d'une métalepse, le doute quant à son identité demeure jusqu'à la fin du livre. L'effacement de la figure de l'écrivaine signale l'humilité par rapport au travail de création mais confirme également l'impression d'avoir affaire à un collectif multidimensionnel de femmes plutôt qu'à une masse d'individualités différentes et non solidaires.

⁷⁸ Beauvoir, *op. cit.*, p. 395-396 (Je souligne).

Terminons en soulignant que la mise en perspective de *Opus dos* avec *Trafalgar* a permis de mettre en relief les similarités dans l'agencement anamorphotique des deux œuvres, notamment en ce qui concerne l'importance des éléments à première vue secondaires. En demandant à la personne qui lit de reconstituer le sens du récit, les deux œuvres rendent visible non seulement la présence de femmes actives et dynamiques mais aussi de la dimension plus transversale des rapports sociaux. La littérature d'Angélica Gorodischer n'est d'ailleurs jamais « directe », elle entre en dialogue avec une pluralité de discours qui partagent l'idéologie naturaliste : religieux, militariste, linguiste, mythique, nationaliste, classiste, raciste, masculiniste, etc. Elle se place plutôt du côté d'un discours de justice⁷⁹, pacifiste, écologiste, libertaire et/ou égalitariste, mettant toujours en avant l'historicité des structures sociales.

Il convient donc à présent de mettre en relief l'expression concrète de ce discours que nous pouvons à présent caractériser comme utopique. En effet, après la remise en question de l'ordre naturalisé, s'ensuit forcément un questionnement sur « ce qui viendra ». D'ailleurs, dans la plupart des textes que nous avons analysés jusqu'à présent, nous recevons des images de mondes différents et d'une conception différente des rapports sociaux. Parfois, le récit décrit même des sociétés qui fonctionnent avec des normes et des valeurs différentes. Si aucune de ces sociétés ne correspond à une utopie parfaite, l'ensemble des regards jetés à un « ailleurs » nous permet non seulement de dénaturiser notre propre monde mais aussi d'imaginer de nouveaux modèles.

C'est d'ailleurs bien l'effet produit par la série de personnages secondaires féminins (dans *Trafalgar* mais aussi dans *Opus dos*) qui assument une attitude active, prennent des décisions et contribuent à insuffler un mouvement de transformation des choses. Celle-ci est en effet symbolisée par l'impulsion qui pousse ces personnages féminins à découvrir les constantes cachées derrière la réalité, cette volonté qui les anime et qui les empêche d'être maintenus derrière des barreaux : un élan utopique, fondé sur un esprit critique et tourné vers la découverte et la création de nouveaux modèles. C'est précisément cet aspect utopique et la façon dont il se manifeste qui nous intéressera dans le troisième volet de notre étude.

⁷⁹ Le personnage de Trafalgar entrerait plutôt dans cette catégorie : bien qu'il soit un antihéros et qu'il ne désire pas forcément « changer les choses », il a tout de même le mérite d'être un personnage aventureux qui n'hésite pas à défendre une cause juste.

PARTIE III. L'écriture utopique

Introduction

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons mis en évidence que la réhistoricisation constitue un processus incitant les individus à lutter pour une transformation de leur situation individuelle et sociale. En d'autres termes, la mise à jour du caractère historique de la domination contient une dimension émancipatrice qui favorise la construction d'un monde nouveau. Comme l'affirme Christine Delphy :

L'agence et la liberté, nous les possédons virtuellement, et sinon individuellement, en tout les cas de manière collective ; mais nous n'en faisons pas usage, ou nous les plaçons et les exerçons ailleurs que dans le domaine spécifique de l'agence collective : la politique, l'organisation de la cité. En tant que sociologue, j'essaie de démontrer cette caractéristique de la société – son agence ; et en tant que membre de cette collectivité, je souhaite que nous en tirions les conséquences : que nous cessions de nier cette agence via le naturalisme, que nous assumions notre liberté.¹

Selon Delphy, la conséquence majeure du processus de réhistoricisation est de favoriser la liberté individuelle et, dans le prolongement, le développement de l'action collective. La mise à jour de l'idéologie naturaliste contient donc une dimension émancipatrice permettant d'envisager de nouveaux modes d'organisation sociale et d'agir pour que ceux-ci se réalisent. En d'autres termes, la remise en question de l'idée de nature se traduit par une poussée vers un monde nouveau, c'est-à-dire l'utopie.

Si la dénaturalisation de la domination peut donner lieu à de nouveaux modes de vie, elle ne permet pourtant pas de comprendre quelles sont les raisons qui poussent les individus à questionner l'idéologie naturaliste. C'est effectivement le paradoxe de la théorie sociologique, qui affirme simultanément que les individus sont déterminés par les structures sociales mais qu'ils disposent également d'une marge de manœuvre pour passer à l'action². La sociologie constitue évidemment en elle-même un outil critique pour penser la domination : la théorie marxiste ou celle du féminisme matérialiste sont conçues comme des outils émancipateurs.

Toutefois, la question se pose de savoir quelles sont les raisons autres que la lecture des théories sociologiques qui peuvent expliquer qu'un individu parvient à voir et à remettre en question l'idéologie naturaliste qui, par définition, dissimule les mécanismes par lesquels elle opère. En ce sens, la dernière phrase contenue dans la citation de Delphy nous pousse à

¹ Delphy, *L'ennemi principal...*, tome II, *op. cit.*, p. 50 (Souligné dans le texte).

² Nous pensons notamment aux reproches adressés à la théorie de l'*habitus* de Bourdieu.

nous interroger : est-il certain que, même après avoir acquis un savoir fondamentalement politique, un individu souhaite assumer sa liberté nouvellement acquise ? La pratique tend ainsi à contredire l'idée selon laquelle la connaissance implique forcément un passage à l'action, individuelle ou collective.

En outre, si les théories sociologiques constituent un outil efficace pour penser le monde, elles le sont moins quand il s'agit de réfléchir à de nouveaux modes d'organisation et aux moyens de les réaliser. Arrivé à déclencher le processus réhistorisateur, l'individu s'interroge ensuite sur la façon de procéder pour mettre en œuvre et faire fonctionner une nouvelle organisation politique. C'est d'ailleurs souvent sur là qu'ont buté les initiatives utopiques qui ont tenté de mettre en place des sociétés égalitaires, à partir du moment où elles n'ont plus été réprimées, comme en Amérique latine, par la force.

Au regard de ces paradoxes de l'action politique, il nous semble nécessaire de prendre en compte et de mettre en valeur l'existence d'une force motrice qui pousse les individus non seulement à méditer sur le monde, mais aussi à expérimenter pour le transformer. Autrement dit, il s'agit de repérer les éléments qui permettent l'émergence de l'élan utopique et qui favorisent sa réalisation. Nous considérons ainsi que les visions du futur contenues dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer fonctionnent comme une source de perturbation qui incite à l'action mais aussi comme un véritable laboratoire d'idées et de représentations qui favorisent et garantissent la réalisation de l'utopie.

Bien que nous ayons privilégié jusqu'à présent l'aspect critique de l'œuvre de l'écrivaine argentine, la remise en question des normes et des hiérarchies sociales a aussi permis d'examiner l'émergence de nouvelles formes de subjectivité ou de nouvelles formes de penser le monde. Dans cette dernière partie de notre étude, nous nous concentrerons néanmoins sur l'aspect utopique de l'œuvre d'Angélica Gorodischer, c'est-à-dire sur les éléments qui permettent et garantissent la réalisation d'une société meilleure. En effet, si nous avons souvent rencontré dans les textes de Gorodischer des sociétés dystopiques où l'oppression de différents groupes sociaux était exacerbée, son œuvre est aussi tournée de façon déterminante vers la recherche d'un monde meilleur. Comme elle-même le remarque dans nos échanges électroniques, cette dualité constitue une caractéristique fondamentale de son écriture :

A.Y.: Tu obra presenta a veces sociedades esperpénticas que nos proporcionan un espejo deformado de nuestra propia sociedad. Sin embargo, siempre permanece un impulso utópico que se manifiesta por el humor, el arte, el

lenguaje e incluso diría por medio de un personaje [...] ¿Siempre hay que preservar la esperanza?

A.G.: Siempre, por favor siempre. El mundo es absurdo, estúpido, cruel, monstruoso, lo que quieras, y yo al escribirlo acentúo esos aspectos. Pero no pierdo las esperanzas. Si las hubiera perdido, no escribiría, no habría tenido hijos, no seguiría viviendo.³

Il nous semble important de souligner que Gorodischer accorde une pulsion vitale à l'écriture : face à un monde monstrueux, celle-ci constitue la manifestation primordiale d'un « principe d'espérance », intimement lié d'ailleurs à la vie personnelle de l'écrivaine. Ainsi, l'effort de reconstruction d'un monde meilleur constituera le trait primordial de son écriture qui nous intéressera dans cette partie.

Toutefois, comme nous allons le constater dans le chapitre suivant de notre étude, ses textes ont rarement donné lieu à des modèles de sociétés parfaites dans ses textes et nous n'y trouverons pas non plus de prescriptions miraculeuses. Nous insisterons plutôt sur les processus de construction sociale qui mènent vers l'utopie. L'accent est aussi porté sur le libre arbitre de chacun·e qui doit être envisagé dans le cadre d'une action collective visant à la transformation globale. L'importance est aussi donnée à l'éducation et à la connaissance critique, conçues comme des outils d'analyse critique permettant d'éviter des dérives autoritaires pouvant découler d'une volonté de transformation sociale. C'est en ce sens que nous examinerons l'œuvre de l'écrivaine comme non dogmatique et toujours ouverte à l'intégration de points de vue différents sur le monde, des attributs nécessaires à la construction d'une utopie respectueuse de tous ses membres.

Nous traiterons ensuite dans le dernier chapitre de l'apparente fragmentation de l'œuvre de l'écrivaine argentine. Si l'utopie nécessite de prendre en compte une multitude de temporalités et de perspectives différentes pour ne pas tomber dans la dystopie, elle se construit aussi grâce à l'existence de valeurs profondes constamment actualisées et mises à jour. Nous insisterons ainsi sur le rôle actif du lecteur qui peut envisager l'œuvre comme une encyclopédie de savoirs favorisant l'élan utopique. Enfin, nous mettrons l'accent sur l'éthique de l'ambiguïté guidant l'action politique ainsi que sur l'importance accordée au percept artistique et aux éléments naturels.

³ Cf., *infra*, 541.

Chapitre 1. Une vision cinétique et non dogmatique de l'utopie

Introduction

Inspiré par la philosophie d'Héraclite, Herbert George Wells utilise le terme « cinétique » pour désigner la tension constante qui devrait, selon lui, caractériser les inventions utopiques :

L'utopie du rêveur moderne ne doit plus être imaginée [...] comme un état parfait et statique, c'est-à-dire comme le résultat d'un combat gagné par le bonheur contre les forces du changement et du désordre [...] L'Utopie moderne ne doit pas être statique mais cinétique, elle ne doit pas avoir la forme d'un état permanent mais d'un état d'espoir qui conduit vers une longue transition ascendante entre des états différents⁴

Cette déviation par rapport à une conception traditionnelle de l'utopie comme un modèle statique et prescriptif a notamment été développée par Lucy Sargisson⁵ dans le sens d'une tension utopique critique qui tend à se renouveler constamment. Cette vision de l'utopie, qui correspond parfaitement à l'œuvre d'Angélica Gorodischer, permet notamment l'établissement d'une pensée ouverte qui évite le caractère statique et dogmatique qui caractérise plutôt les dystopies. Remarquons que cette dimension cinétique est profondément reliée aux processus anamorphotiques qui, eux aussi, instaurent un dynamisme constant dans l'œuvre de Gorodischer.

Nous examinerons ainsi comment la tension utopique dans l'œuvre de l'écrivaine argentine présente un caractère fondamentalement cinétique. En effet, les univers qu'elle imagine ne sont jamais clos et sont en perpétuelle construction. Cela est particulièrement visible dans le fait que ses livres SF décrivent presque toujours des mondes post-

⁴ « The Utopia of a modern dreamer must differ [from] all perfect and static States, a balance of happiness won for ever against the forces of unrest and disorder [...] The Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as a permanent state but as a hopeful stage, leading to a long ascent of stages. », Herbert G. Wells, *A Modern Utopia*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1967 (1905), p. 6, je traduis (cité par John S. Partington, « *The Time Machine and A Modern Utopia: The Static and Kinetic Utopias of the Early H.G. Wells* », *Utopian Studies*, vol.13, n°1, 2002, p. 58). Partington remarque notamment que Wells est influencé par la pensée évolutionniste de Darwin, ce qui est particulièrement remarquable quand il mentionne la transition entre « différents états ». Toutefois, nous considérons qu'elle procède surtout d'une philosophie qui place le mouvement au centre de sa réflexion, ce qui correspond particulièrement bien à l'œuvre de Gorodischer. Cf., également, du même auteur : « The Death of the Static: H.G. Wells and the Kinetic Utopia », *Utopian Studies*, vol.11, n° 2, 2000, p. 96-111.

⁵ Voir : *infra*, p. 49-50. Cf. Lucy Sargisson, *Contemporary feminist utopianism*, London/New York, Routledge, 1996 ; Lucy Sargisson, *Utopian bodies and the politics of transgression*, London/New York, Routledge, 2000.

apocalyptiques qui tentent de renaître de leurs cendres après avoir subi des destructions massives : guerres dévastatrices, catastrophes écologiques, holocauste nucléaire, etc.⁶

Ainsi, le motif destruction-recomposition, qui est une technique classique de la littérature de science-fiction, instaure dans l'œuvre de l'écrivaine une temporalité mouvante et propice au renouvellement. Elle constitue un axe central structurant la lecture de certaines œuvres comme *Opus dos* (1967) ou de certaines nouvelles comme « Abecedario del Rif ». Cette technique acquiert encore plus d'importance au sein de livres ultérieurs qui à dominante SF : *Kalpa imperial* (1983-1984), *Las repúblicas* (1990).

Les êtres humains sont donc censés réfléchir sur ce qui a mal tourné afin de prendre les mesures nécessaires et d'éviter la reproduction des ravages. Ce caractère post-apocalyptique mérite d'ailleurs d'être mis en valeur en le reliant à notre propre Histoire. L'exemple de la Seconde Guerre Mondiale est en cela significatif et remarquons que ce conflit a laissé une marque très profonde dans l'immense majorité des récits d'anticipation. En ce sens, l'après-guerre est une des périodes historiques ayant connu une énorme amélioration des conditions de vie humaine. Sur le plan international, cette volonté de paix mondiale se traduit notamment par la création de l'ONU qui, rappelons-le, est créé immédiatement après la Seconde Guerre Mondiale, une des plus grandes catastrophes qu'ait connue l'humanité. La volonté de construire une communauté de nations européennes constitue également une des manifestations les plus concrètes de l'élan utopique : ceux qui avaient combattu entre eux se sont tournés vers une utopie commune.

La dévastation peut donc conduire vers une prise de conscience et une volonté d'amélioration de la société et des relations entre les groupes humains. Toutefois, cette reconstruction peut aussi dériver vers la dystopie par l'exacerbation des vices de la société antérieure ou par l'apparition de nouveaux maux. Il s'agit donc à présent de mettre en relief la tension qui oscille constamment entre utopie et dystopie et qui caractérise de façon remarquable l'écriture d'Angélica Gorodischer. Nous verrons que cette tension est au cœur de la dimension cinétique des textes de l'écrivaine argentine. Ceux-ci ne décrivent en effet

⁶. Nous avons d'ailleurs constaté à plusieurs reprises que les causes et les détails de la destruction sont rarement explicités, le récit nous invitant pourtant à imaginer ce qui a pu arriver à partir de certains indices. Remarquons que le récit nous fournit parfois une vision partielle du processus de destruction (dans *Opus dos*, par exemple) mais ceux-ci ne suffisent pas à la reconstitution d'une vision d'ensemble. Paradoxalement, ce phénomène narratif renforce la sensation d'absurdité concernant les conflits et contribue à souligner la vanité de ceux et celles qui y participent.

jamais une marche vers le Progrès ou, au contraire, la recherche nostalgique d'un Paradis originel⁷.

Les deux aspects fondamentaux que nous analyserons dans ce chapitre se complètent dans la mesure où ils permettent d'éviter la retombée dans une dystopie et qu'ils permettent la naissance, le maintien et la réalisation de l'élan utopique. D'une part, nous insisterons sur la nécessité de toujours maintenir un aspect critique vis-à-vis des macrorécits qui postulent une marche de l'Histoire ou la possibilité d'une société parfaite. Nous verrons néanmoins que, malgré leur aspect prescriptif, certains mythes utopiques peuvent favoriser l'élan utopique à condition de toujours maintenir une attitude critique et réflexive. D'autre part, nous insisterons sur la nécessité de prendre en compte la multiplicité des points de vue et de situations individuelles sans laquelle l'utopie est condamnée d'avance.

⁷ Il existe, certes, des exemples de « vie idéale » (par exemple, dans *Bajo las jubeas en flor*), mais ceux-ci n'atteignent pas un niveau global et sont d'ailleurs constamment soumis à une tension réflexive.

1.1. La nécessité d'une démarche critique pour construire l'utopie

Dans la première partie de ce chapitre, il s'agira de se demander pourquoi nous ne trouvons que de rares exemples de sociétés parfaites dans l'œuvre de Gorodischer. Les grands récits utopiques ne permettent-ils donc pas de réussir à transformer le monde ? On ne s'attendra donc pas à trouver des modèles de sociétés parfaites mais, en revanche, des éléments qui nous permettent d'adopter une démarche réflexive et sans cesse renouvelée qui favorise et garantit la réalisation de l'utopie.

Précisons que, en premier lieu, nous analyserons les rares descriptions de société parfaite que nous pouvons trouver dans l'œuvre de Gorodischer en montrant que les utopies statiques se présentent comme des dystopies déguisées. Nous évoquerons ensuite les tensions multiples entre utopie et dystopie dans *Kalpa imperial* ainsi que la nécessité de remettre en question l'idée d'une évolution linéaire déjà préétablie en fonction d'une notion de Progrès abstraite. Enfin, les deux dernières sous-parties traiteront plus particulièrement des problématiques liées à la reconstruction de la société dans *Opus dos*. Rappelons que nous avons interrompu notre analyse après l'holocauste nucléaire qui débouche sur l'annihilation presque totale de la population. Il s'agira ainsi d'examiner les enjeux liés à la construction d'une nouvelle société et d'observer si les rares survivant·es réussissent à surmonter les conflits violents que nous avons évoqués dans la deuxième partie de notre étude. L'étude du dernier récit de *Opus dos* nous permettra enfin d'envisager l'utopie comme une vision du futur qui provoque une perturbation, un phénomène qui renvoie aux propres effets de la lecture des textes d'Angélica Gorodischer.

1.1.1. Le combat contre la pétrification

Pour commencer notre étude des caractéristiques utopiques de l'écriture d'Angélica Gorodischer, nous examinerons les quelques textes où apparaissent des utopies qui sont décrites comme des mondes parfaits garantissant le bonheur de tous les habitant·es. Les textes où nous pouvons apercevoir de façon claire la description d'une telle société utopique sont « La lucha de los González por un planeta mejor » (1979 : 123-156), « Los buenos van al

paraíso pero no todos los malos al infierno »⁸ et, dans une certaine mesure, « Los embriones del violeta » (1973 : 113-152). Nous verrons que, dans ces trois textes, la tension utopique est remise en question par le caractère statique et immuable de ces sociétés parfaites. En effet, les habitant·es de ces mondes sont enfermés dans un temps cyclique implacable qui se traduit par la perte de leur liberté.

Il s'agit tout d'abord d'évoquer la société utopique d'Edessbuss décrite dans « La lucha de los González por un planeta mejor » (1979 : 123-156). Rappelons que, avant de se rendre sur la planète Gonzwaledworkamenjkaleidos, Trafalgar effectue un voyage d'affaire sur la planète Edessbuss, qui constitue peut-être le seul véritable exemple de société parfaite que l'on rencontre dans l'œuvre de l'écrivaine argentine. Edessbuss est une planète, rappelons-le, qui a vécu des moments très sombres en raison des radiations mortelles de son soleil jusqu'au moment où le problème fut solutionné par l'invention d'une nouvelle technologie (« El Techo »). Le franchissement de cet obstacle constitua un facteur déterminant et les habitant·es de la planète, après avoir fait preuve de solidarité, réussirent à construire une société harmonieuse garantissant le bonheur de toute la population. À présent, l'unique préoccupation des Edessbussien·nes est faire la fête continuellement, ce qui est rappelé de façon humoristique par le narrateur :

Edessbuss en un jardín lleno de lagos y de flores y de pájaros. [...] Todo el mundo se ríe, canta, baila, hace el amor, juega, inventa diversiones y bromas. [...] No hay peleas, nadie se agarra a tortas con nadie por una mujer porque total puede disponer de todas las que quiera. Y como ellas pueden disponer de todos los hombres que quieran, están de buen humor y son cada vez más lindas y una de cuarenta le tira el chico al fondo con comodidad a una de veinte y las de setenta se pasean con aires de reinas del mundo y acceden, cuando tienen ganas, a enseñarles sutilezas a los de dieciocho. Pero sí, por supuesto que trabajan. Y estudian y miran por el microscopio y escriben novelas y dictan leyes. (1979 : 124-125)

Nous constatons tout d'abord dans cette description que les rapports de genre semblent avoir été éradiqués, au moins en ce qui concerne la liberté sexuelle. Plus globalement, Edessbuss est une société utopique à tous les niveaux puisqu'on y retrouve : la mise en valeur d'une vie harmonieuse et sans soucis, la beauté de la nature mais aussi une vie professionnelle et culturelle accomplie pour tout le monde. Le fait que les habitant·es aient des noms

⁸ Angélica Gorodischer, « Los buenos van al paraíso pero no todos los malos al infierno », *Minotauro*, n° 2, Juillet 1983, p. 108-112.

loufoques⁹ et qu'ils passent leur temps à se déguiser ou à raconter des blagues constitue d'ailleurs une image exacerbée de la fête carnavalesque. Toutefois, le récit nous permet de nuancer le caractère amical et la société parfaite des Edessbussien·nes grâce à deux éléments principaux.

Trafalgar nous informe tout d'abord que, sous leur aspect de fêtard·es, les Edessbussien·nes sont aussi de redoutables commerçant·es et qu'ils vont essayer de tirer un profit maximal de leur transaction avec le commerçant argentin. Cette observation doit être mise en rapport avec le fait que, rappelons-le, Edessbuss constitue l'antithèse de la planète Gonzwaledworkamenjkaleidos qui, elle, renvoie à la société hispano-américaine. D'un point de vue métaphorique, la relation entre Edessbuss et Gonzwaledworkamenjkaleidos renvoie ainsi aux rapports de domination Nord-Sud : la fête perpétuelle de la société édessbussienne semble en tout cas se faire aux dépens d'une autre planète. Ainsi, même si une solution semble avoir été apportée à certains conflits sociaux, les Edessbussien·nes ne se préoccupent pas du sort tragique qui est réservé à leurs voisin·es, ce qui constitue une première critique de leur société utopique¹⁰.

Il nous semble d'ailleurs que ce manque de solidarité est provoqué par le deuxième élément de critique qu'adresse Trafalgar au monde d'Edessbuss, c'est-à-dire qu'ils se retrouvent pris au piège d'une répétition perpétuelle qui leur fait perdre conscience de la réalité. Trafalgar décrit le défaut principal de cette société de la façon suivante :

Edessbuss es un mundo amable donde todos encuentran motivo de risas y diversión en todo. Casi casi le entran ganas a uno de quedarse a vivir ahí, pero si uno conserva un poco de sensatez, cosa que no es fácil después de una semana de juerga, se da cuenta que divertirse dos semanas o un año o tres meses está muy bien, pero que divertirse toda la vida, para el que no nació ahí debe ser tan aburrido como laburar treinta años de oficinista en Ortauconquist o en la Tierra. (1979 : 123)

L'ennui constitue donc le principal problème de la société édessbussienne, qui semble se pétrifier dans une situation où les personnes sont devenues indifférentes aux autres et où la seule chose qui compte c'est de faire la fête et de réaliser du profit. Or, si les Edessbussien·nes semblent avoir perdu l'élan qui les caractérisait initialement, nous sommes plutôt invité·es à

⁹ Les habitant·es choisissent eux-mêmes leurs noms, dont la variété reflète la diversité et la richesse des individualités : « El Dueño de los Vientos Fríos », « El Domador Más Recio de la Pálida Estrella Pálida », « La Duquesa de Bizcocho », « La Chica Esplendorosa », « La Salvaje Capitana de las Nubes de Tormenta », « El Inventor de un Color Nuevo Cada Día », etc.

¹⁰ Cela est néanmoins nuancé par le fait que les Edessbussien·nes vont finalement apporter leur aide aux González, grâce à l'intermédiaire de Trafalgar, indiquant la possibilité d'une solidarité internationale.

rechercher l'existence de cet élan utopique chez une habitante de la planète voisine, c'est-à-dire Ribkamatia : celle-ci aspire à une société meilleure et va lutter pour y arriver. La société d'Edessbuss retrouve d'ailleurs son caractère de solidarité (ils vont apporter leur soutien en construisant un « Techo » pour la planète González) à partir du moment où Ribkamatia remet les choses en mouvement.

Ainsi, nous constatons que l'enfermement dans une vision statique constitue l'écueil à éviter dans la construction d'une société utopique. Nous allons d'ailleurs retrouver cette réflexion dans le récit qui va à présent nous intéresser et qui présente également la description d'une planète-utopie : « Los buenos van al paraíso pero no todos los malos al infierno ».

Afin de poursuivre notre analyse de l'utopie en la mettant en rapport avec la recherche du bonheur, nous allons à présent examiner un texte qui synthétise ces questionnements tout en proposant une critique féroce de l'autoritarisme. Publié en juillet 1983 dans la revue *Minotauro*, au moment où la junta militaire argentine vit ses derniers moments, « Los buenos van al paraíso pero no todos los malos al infierno » traite de la problématique du jugement qui sera réservé aux responsables du terrorisme d'État tout en proposant une réflexion sur la notion de bonheur, individuel et collectif. Nous verrons ainsi que le protagoniste arrive dans un endroit parfait et qu'il va pouvoir y vivre les plus beaux moments de sa vie. Puis nous examinerons comment cet ordre parfait est subtilement remis en question à la fin de la nouvelle, en raison de l'ennui d'une société où tout se répète éternellement.

La nouvelle commence par la description d'une planète-prison, Ous, où sont enfermées les pires espèces de criminels :

Ous [...] es la más perfecta cárcel del universo, y como tal alberga a los más sanguinarios criminales del universo. Para mandar a un reo a Ous, la justicia tiene en cuenta no tanto la calidad del delito como la actitud del delincuente. Los que torturaron a sus víctimas antes de matarlas, los que se rieron del sufrimiento que causaban, los que festejaron ruidosamente su crimen a tres pasos del lugar en el que lo habían cometido [...]¹¹

Le récit ne fait à aucun moment référence à l'univers militaire mais l'illustration dans le paratexte qui l'accompagne¹² est en ce sens révélatrice car nous y découvrons des dessins caricaturaux de personnages militaires. La mention de l'ensemble de ces crimes cruels évoque donc implicitement les pratiques des militaires pendant le Proceso. D'autres situations illustrent de façon ironique certains procédés sordides utilisés par les militaires pour

¹¹ Angélica Gorodischer, « Los buenos van al paraíso pero no todos los malos al infierno », *ibid.*, p. 109.

¹² Il s'agit d'un dessin signé Carlos Nine qui occupe l'intégralité de la page juxtaposée au début de la nouvelle (*Ibid.*, page 108).

assassiner les prisonniers. Voici en effet la façon paradoxale dont le prisonnier est accueilli par les gardes de la prison : « le señalan la puerta y le dicen que puede irse. Algunos vuelven a preguntar, otros miran alrededor de ellos, se rascan la cabeza, buscan la trampa, otros no quieren irse, y otros se tiran bajo un escritorio aullando convencidos de que los van a bajar a tiros en cuanto den la espalda »¹³. Toutefois, alors que nous nous attendons effectivement à ce que le prisonnier se fasse fusiller par les gardes, ceux-ci le laissent partir après lui avoir demandé de remplir certains formulaires administratifs. Un premier retournement s'effectue ainsi puisque, de façon surprenante, le prisonnier est laissé en liberté au lieu d'être emprisonné dans une cellule de prison. Notre étonnement se poursuit ensuite puisque le récit introduit un doute sérieux sur la nature carcérale de la planète :

Ous es la joya de la galaxia. Una joya bellísima y perfumada. Hay lagos azules, verdes, violetas. Hay arroyos cantarinos, playas de arena dorada, bosques amenos, montañas suaves, prados, mariposas, pájaros, cielos claros, dos soles cálidos, cinco lunas plateadas. No hay animales feroces ni bichos venenosos ni ciénagas ni desiertos ni precipicios. Nunca haga demasiado frío ni demasiado calor.¹⁴

Ous réunit ainsi toutes les conditions naturelles pour être considérée comme un lieu idyllique. Mais les surprises du récit ne sont pas terminées pour autant puisque nous apprenons également que tous les souhaits des prisonniers sont immédiatement exaucés : ils peuvent manger ce qu'ils désirent, dormir dans des hôtels luxueux, et même demander à accomplir leurs fantasmes avec la femme de leurs rêves. Les gardes et les employés de la prison sont à leur service et veillent à satisfaire la totalité de leurs besoins. L'étonnement de la personne qui lit est alors à son comble : comment se fait-il que les criminels de la pire espèce puissent être dans une prison où ils disposent de tout ce qu'ils souhaitent ?

Afin de comprendre ce paradoxe, remarquons tout d'abord que le texte ne mentionne que des assassins en série ainsi que des violeurs. Toutefois, ce sont aussi des personnes coupables de crimes contre l'humanité qui sont visés par le récit. « Los buenos van al paraíso pero no todos los malos al infierno » nous invite en effet à l'aborder depuis son contexte historique de production : Juillet 1983 et la fin imminente de la dictature. C'est donc bien la question du jugement des criminels de guerre qui est traitée dans ce texte : « los malos que no van al infierno » renvoient aux militaires qui vont vivre après la dictature en bénéficiant d'un régime d'impunité. La nouvelle préfigure ainsi de façon tristement ironique l'amnistie de la

¹³ *Ibid.*, p. 110)

¹⁴ *Ibid.*, p. 109.

plupart des militaires après la fin de la dictature¹⁵. Néanmoins, le texte pose aussi la question suivante : comment quelqu'un peut-il continuer à vivre après avoir perpétré de tels crimes ? Cette personne peut-elle mener un semblant de vie heureuse, même si elle habitait dans le meilleur des mondes ?

Cette réponse est fournie par le récit lui-même, qui insinue de façon indirecte que le meilleur des mondes est en réalité le pire des pièges. La nouvelle se termine en effet de la façon suivante :

Y al día siguiente todo empieza de nuevo menos el trámite de la llegada, claro está. Y al otro día, también, y al otro también, y al otro también. Al décimo ya no sabe qué pedir. Un año después, ya es un veterano. Se tumba a la sombra de algún árbol y cuando siente frío se corre al sol. Si tiene hambre se levanta, va a la oficina y pide un sándwich de mortadela. A veces pide vino común o whisky carísimo y se agarra una buena borrachera. A veces pasa un novato y le pregunta adónde tiene que ir para comer y dormir, y él lo mira y se ríe a carcajadas.¹⁶

L'idée d'un éternel recommencement brise donc le rêve utopique et les prisonniers se retrouvent ainsi plongées dans la pire des prisons : celle de l'ennui perpétuel où l'on vit *ad vitam aeternam* le même jour sans fin, et où l'unique distraction possible consiste à se moquer du nouvel arrivant qui croit qu'il est arrivé dans un monde extraordinaire.

L'ennui arrive donc très rapidement dans cet état parfait où rien n'évolue et où l'individu est en prise avec la réalisation instantanée de ses désirs. Cette nouvelle réintroduit ainsi les thèmes traités dans « Los embriones del violeta » (1973 : 113-152) où, rappelons-le, les membres de l'équipage peuvent avoir accès à tout ce qu'ils désirent. « Los embriones del violeta » traite en effet de la même problématique que « Los buenos van al paraíso pero no todos los malos al infierno » : quelle est la nature du paradis ? Une planète où tous nos désirs sont exaucés peut-elle être considérée comme la vision d'un monde utopique ?

Un élément peut nous aider à répondre à ces questions : la solitude des individus, qui se retrouve tant dans la nouvelle publiée dans *Minotauro* que dans *Bajo las jubeas en flor* : Leval, Kesterren ou Moritz sont tout à fait seuls dans leur mondes personnels. De plus, rappelons qu'ils ne peuvent avoir accès aux femmes et qu'ils ne peuvent pas non plus emporter leurs possessions sur une autre planète. Ces éléments démontrent donc le caractère illusoire de leurs utopies personnelles. Le texte indique ainsi que le bonheur ne peut que

¹⁵ Nous nous référons plus précisément à la loi 23.492 du 23 décembre 1986 (« Ley del Punto Final ») et à la loi 23.521 du 4 juin 1987 (« Ley de Obediencia »), votées par le gouvernement de Raúl Alfonsín, ainsi qu'aux amnisties promulguées successivement par le président Carlos Menem en 1989 et en 1990.

¹⁶ *Ibid.*, p. 110-111.

résulter d'un processus collectif qui se construit dans le rapport avec les autres. Les textes d'Angélica Gorodischer affirment donc que l'utopie n'est pas un monde parfait où tous nos souhaits sont exaucés mais une société où nous pouvons vivre harmonieusement avec d'autres personnes, en partageant leurs passions, en s'ouvrant à elles et en construisant ensemble un monde meilleur. Ce n'est que dans le rapport avec l'Autre que la liberté a de la valeur et que l'individu peut s'accomplir véritablement. Sans une réflexion critique permanente et sans le contact permanent avec d'autres consciences la liberté ou l'utopie n'ont pas de sens.

Au-delà de cette réflexion sur l'utopie, qui est donc profondément liée à l'accomplissement de la liberté et au rapport avec les autres, nous pouvons aussi distinguer dans l'absence de femmes une réflexion sur l'éternel recommencement d'un ordre patriarcal. En effet, signalons que la prise en compte des femmes est totalement absente, tant sur la planète des embryons de violette que sur la planète-prison de Uus (dans cette dernière, elles ne sont que les fantômes des prisonniers). Ce point commun met en relief que, sans prendre en compte les aspirations des personnes qui composent la moitié de l'humanité, une utopie ne saurait se réaliser.

La réflexion sur le temps et sur les conditions de réalisation de l'utopie nous mènent donc à considérer que, pour échapper à un processus statique et répétitif, une attention particulière doit absolument être portée aux problématiques de genre (Et, de façon plus globale, aux formes de la violence et de l'oppression). En effet, les livres d'Angélica Gorodischer mettent en relief que toute transformation sociale est condamnée à l'éternel recommencement si elle ne remet pas en question de façon radicale les constantes de la domination instaurée par l'ordre patriarcal. Cette réflexion s'illustre de façon exemplaire dans le livre *Kalpa imperial* mais aussi, comme nous le verrons, dans *Opus dos*. Nous analyserons donc brièvement la structure linéaire du livre *Kalpa imperial*, qui renvoie à une réflexion complémentaire sur le temps et l'évolution des sociétés¹⁷. Pour réussir une véritable transformation sociale, ce livre d'Angélica Gorodischer nous invite en effet à considérer qu'il est indispensable de questionner les rapports de domination qui structurent le système social, sous peine de les voir se reproduire incessamment.

¹⁷ Signalons que nous ne traiterons pas de façon détaillée la structure du temps dans *Kalpa imperial* qui a notamment été analysé dans les travaux suivants : María Rosa Lojo de Beuter, « *Kalpa Imperial*, metáfora de la Historia », in Juana Alcira Arancibia, Rosa Tezanos-Pinto (éds.), *La mujer en la literatura del mundo hispánico*, Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico de California, 2009, p. 203-215 ; Michèle Soriano, « Genre, violence politique et dystopie... », in *Les armes et les lettres*, op. cit. ; Desmarais consacre aussi une partie de son étude doctorale à l'analyse des éléments historiques évoqués par le livre (« Une mémoire collective : "l'effet historique" », op. cit., p. 294-310).

1.1.2. L'élan utopique face à l'éternel recommencement dans *Kalpa imperial*

Kalpa imperial met en scène onze histoires différentes qui ont lieu à des époques très éloignées les unes des autres. Cependant, elles se déroulent toutes dans le monde de « l'Empire le plus vaste et le plus ancien que l'être humain ait connu », une entité sans début ni fin qui se perpétue de façon continue. Ce phénomène est d'ailleurs explicité par l'écrivaine elle-même :

[El Imperio] vuelve a morir y vuelve a resucitar, y generalmente lleva consigo todas esas leyes y previsiones que tenemos nosotros en nuestro mundo. Están aplicadas a otros mundos, de otras maneras, pero son las mismas, porque no inventamos nada.¹⁸

Les dynasties d'empereurs et d'impératrices se succèdent ainsi de façon constante sur le trône, des guerres sont déclarées et des paix sont signées, les villes, les villages et même les paysages sont incessamment modifiés. Toutefois, les lois de l'univers demeurent toujours identiques : ce sont les lois intemporelles de l'Empire, qui se pose comme une entité éternelle qui structure l'ordre du monde en embrassant les limites du temps ; aucune civilisation ne peut exister en dehors de lui et ses règles sont posées comme inaltérables. La question se pose alors de savoir quelle interprétation donner à cette temporalité cyclique et répétitive ; pourquoi *Kalpa imperial* ne donne-t-il pas lieu à une meilleure société ? Nous verrons ainsi que les tensions utopiques dans *Kalpa* sont rendues impossibles car l'ordre patriarcal inaltérable constitue un obstacle à l'élan utopique. Nous verrons enfin qu'il s'agit également de remettre en question une vision linéaire de l'histoire à laquelle *Kalpa imperial* se prête parfaitement.

Remarquons tout d'abord que la temporalité cyclique fonctionne comme une référence parodique à l'Histoire argentine et à ses problématiques récurrentes. Le livre demande en effet à être perçu comme une métaphore des problèmes chroniques de la société argentine et, en particulier, comme « une parabole féroce de la dictature argentine »¹⁹. Ainsi, malgré l'éloignement, *Kalpa Imperial* ne cesse de renvoyer au monde contemporain et notamment à la date de publication (1983-1984). La longue phrase d'ouverture du premier récit est à ce propos particulièrement révélatrice :

¹⁸ Alejandro Alonso, « Gorodischer y Bodoc le sacan lustre al género », *Axxón*, n° 179, 16 Novembre 2007. Disponible en ligne: <<http://axxon.com.ar/rev/179/c-179ensayo1.htm>>

¹⁹ Cf., par exemple, Juan Manuel Santiago, « Presentación » (2000 : 7).

Dijo el narrador: —Ahora que soplan buenos vientos, ahora que se han terminado los días de incertidumbre y las noches de terror, ahora que no hay delaciones ni persecuciones ni ejecuciones secretas, ahora que el capricho y la locura han desaparecido del corazón del Imperio, ahora que no vivimos nosotros y nuestros hijos sujetos a la ceguera del poder [...] ahora que cada uno de nosotros puede decidir según sus virtudes y sus defectos lo que ha de hacer de su vida, ahora cualquiera puede entrar en el palacio del Emperador, por necesidad o por curiosidad; cualquiera puede visitar esa gran casa que fue durante tantos años vedada, prohibida, defendida por las armas, cerrada y oscura como lo fueron las almas de los Emperadores Guerreros de la dinastía de los Ellydróvides. (2000 : 15)

Le parallèle avec la fin de la dictature argentine est saisissant et, même si nous ne saurions dire si ce passage a été écrit avant ou après le retour effectif à la démocratie, nous pouvons supposer que celui-ci était perçu comme imminent après la défaite de la guerre des Malouines et la détérioration de la situation économique. Rappelons que le président *de facto* de Reynaldo Bignone (entré en fonction le 1^{er} juillet 1982) annonce officiellement la tenue des élections en février 1983²⁰.

Dès la première phrase, le livre instaure un ancrage dans le monde contemporain qui implique que, tout comme la dictature argentine ou comme n'importe quelle autre civilisation, l'Empire est voué à un début et à une fin ; il n'est pas une entité intemporelle qui défierait toute loi humaine mais une construction historiquement et socialement située. L'adoption d'une perspective extérieure constitue ainsi un premier élément de distanciation qui nous invite à relativiser les axiomes de l'Empire. Mais elle permet également une critique sur le long terme des rapports de domination et une réflexion sur le pouvoir qui a souvent été mise en valeur par la critique. Ainsi, dans son article intitulé « Genre, violence politique et dystopie dans les nouvelles d'Angélica Gorodischer (années 80) », Soriano présente le livre de la façon suivante :

Les onze chroniques de *Kalpa imperial* ont en commun l'Empire et ses vicissitudes. Elles constituent une vaste et acerbe réflexion, à la fois politique et éthique, sur le pouvoir absolu et ses différentes modalités. Dans ces dystopies totalitaires règnent l'arbitraire, la tyrannie, la conquête, la cruauté, la trahison, associées à la libido dominatrice. L'érotisation de la domination, qui déploie toutes ses facettes dans la littérature canonique, où circulent encore de multiples avatars du mythe du Prince charmant, est ici à la fois consignée et

²⁰ Le retour à la démocratie a lieu après les élections du 30 octobre 1983, Raúl Alfonsín assumant la présidence le 10 décembre de la même année.

refusée. La construction anamorphotique substitue à ce mythe les horreurs de l'esclavage, du commerce sexuel, et des perversions liées au pouvoir.²¹

Dans le monde fabuleux de *Kalpa*, le mythe du Prince charmant a donc été remplacé par des réalités crues et violentes. Cette substitution demande à être interprétée comme une remise en question de l'érotisation et de la naturalisation de la domination. Plus globalement, remarquons tout d'abord que les constructions anamorphotiques de *Kalpa Imperial* mises en valeur par Soriano sont largement similaires à celles que nous avons décrites jusqu'à présent mais qu'elles acquièrent dans ce livre une portée totalisante : les mondes brutaux et autoritaires qui occupent l'ensemble de l'univers diégétique semblent éternellement présents. L'Empire est présenté « comme étant la base même de la constitution de toute société », ce qui nous invite à le considérer comme une métaphore du système patriarcal. Le fait que l'Empire soit présent depuis la nuit des temps renvoie donc à la prégnance des rapports de domination des femmes, qui sont la forme de domination la plus ancienne que connaît l'humanité²².

Néanmoins, cette dimension totalisante de l'Empire comporte également quelques failles. Ainsi, Soriano met en relief l'importance particulière que revêtent trois des textes qui composent le livre, tous contenus dans le deuxième tome de l'édition originale : « Retrato de la Emperatriz », « Así es el Sur » et « La vieja ruta del incienso ». Ces récits renvoient à des époques où les lois de l'Empire sont déchues, ce qui entraîne une démarche de réhistoricisation non seulement de l'Empire et des ravages qu'il provoque mais également, à travers lui, du système patriarcal.

En outre, « Retrato de la Emperatriz » et « La vieja ruta del incienso » sont les seuls textes qui présentent des protagonistes féminins. Le fait que les textes qui échappent aux lois temporelles de l'Empire soient ceux où s'affirment les personnages féminins nous semble fondamental : le livre indique de façon métaphorique que la seule façon d'échapper au cycle inaltérable de l'Empire est de prendre en compte les problématiques de genre. Le cas du troisième récit qui échappe à ce cycle immuable est « Así es el Sur », qui insiste plutôt sur une

²¹ *Op. cit.*, p. 188.

²² Delphy, *op. cit.*, t. II, p. 228. Delphy souligne d'ailleurs le piège qui consiste à rejeter « du côté des mentalités fondamentales et a-historiques » le patriarcat qui apparaît ainsi comme un *Deus ex machina* naturellement présent à la naissance de la Société : « On retrouve [...] les connotations qui sont associées à l'usage classique, c'est-à-dire pré-féministe, de l'adjectif « patriarcal », connotations psychologisantes et biologisantes. Le patriarcat est dans cet usage une espèce de noyau à la fois inexplicable et irréductible de la « nature humaine ». [...] Il est à la fois l'idéologie du capitalisme et celle des sociétés précapitalistes jusqu'à la préhistoire et même jusqu'aux « origines » inconnues et méconnaissables. Si d'un côté, le patriarcat semble relever de l'histoire, puisqu'il est appelé « idéologie », ce qui suppose un système social précis, il est également, dans le même mouvement, dé-historicisé : il est vu comme une structure mentale a-historique, produite non pas par une ou des sociétés concrètes, mais par la Société ».

dimension de rapports de domination entre populations de différentes ethnies ou de différents pays : il remet en question la prétention colonisatrice et universalisante de l'Occident dans le cadre d'une réflexion qui montre donc l'entrecroisement des problématiques de genre avec d'autres situations d'oppression.

Ainsi, les textes de Gorodischer nous invitent à considérer que, pour échapper à l'évolution linéaire et pour qu'une transformation sociale ait véritablement lieu, il s'agit de prendre en compte les rapports de domination entre différents groupes de population (les rapports de genre mais aussi ceux qui concernent d'autres relations d'oppression). C'est bien la seule façon de briser le cycle immuable de répétitions instauré par l'Empire.

D'ailleurs, c'est dans le sens d'une remise en question de l'ordre linéaire qu'il s'agit de comprendre un autre élément primordial de *Kalpa imperial*, à savoir sa composition en plusieurs récits autonomes qui peuvent aussi se lire comme un tout²³. Michèle Soriano nous invite ainsi à considérer que « la succession temporelle que le récit de l'Empire compose [est] parasitée « par la structure narrative fragmentaire du livre »²⁴, ce qui entraîne une remise en question de la temporalité linéaire :

Ces récits fragmentaires n'admettent aucune chronologie, et contribuent ainsi à déconstruire une illusion historiciste tenace selon laquelle le processus historique serait orienté vers un progrès social, autrement dit serait une progression, lente mais constante, qui réduirait « naturellement » les injustices.²⁵

Le temps linéaire est donc remplacé par une structure fragmentaire qui abolit l'idée d'une marche irréversible vers la perfection, un élément qui vient compléter la réflexion sur le progrès que nous avons engagée plus haut. Cette remise en question de la linéarité historique est d'ailleurs centrale pour la théorie féministe car, comme l'affirme Eleni Varikas :

Un des thèmes les plus pertinents pour la critique féministe [...] est la critique de la temporalité linéaire, héritée du discours des Lumières, et de toutes ses implications progressistes qui ont marqué la pensée politique et philosophique de la modernité occidentale. [...] Qu'il s'agisse du récit libéral de l'enrichissement progressif de l'humanité, de celui du développement des forces productives ou du grand récit de l'émancipation universelle par le

²³ Nous avons déjà évoquée cette forme à propos de la plupart des livres d'Angélica Gorodischer ; il s'agira plus loin de considérer que cette structure particulière peut être considérée comme une encyclopédie ouverte de savoirs (*Infra*, p. 428-448).

²⁴ *Op. cit.*, p. 190. Soriano rappelle à ce propos l'étymologie sanscrite du mot *kalpa* qui désigne « l'agencement de la durée, le cycle cosmique » (*Ibid.*, p. 191) Le titre du livre semble donc indiquer que « l'histoire n'a pas de sens en elle-même, elle est *kalpa*, agencement rituel » soulignant que l'Histoire relève d'une construction sociale.

²⁵ *Ibid.*, p. 189.

progrès de la science et de la raison, la représentation du temps historique comme une marche progressive/ progressiste vers l'émancipation de tous a fonctionné comme une légitimation de la barbarie impérialiste ou stalinienne.²⁶

Remarquons d'ailleurs que cette « dénonciation des grands récits » et de la « légitimation de la barbarie impérialiste ou stalinienne » était déjà présente dans la pensée politique ou dans la littérature d'après-guerre²⁷. Elle se retrouve également dans la philosophie existentialiste et, en particulier, chez Simone de Beauvoir.

De cette façon, nous avons mis en valeur que la structure cyclique et la linéarité de l'histoire ne peut être brisée sans une réflexion sur la prégnance et l'entrecroisement des rapports de domination. L'ordre de l'Empire, dans *Kalpa imperial*, se présente comme intemporel et immuable mais nous pouvons également y repérer des failles. Il s'agit en outre de questionner une vision linéaire ou téléologique de l'histoire : il n'y a pas une marche vers le Progrès mais une multitude d'actions qui, au quotidien, permettent la réalisation de l'élan utopique.

Nous retrouvons d'ailleurs la réflexion sur le caractère cyclique du temps dans une œuvre dont nous avons interrompu l'analyse mais qu'il s'agit à présent de retrouver : *Opus dos*.

1.1.3. Le mythe de l' « Âge d'or » peut-il servir à un monde meilleur ?

Il s'agit donc maintenant de repérer comment la problématique du temps cyclique que nous avons évoquée à propos de *Kalpa imperial* donne lieu à des phénomènes textuels similaires dans *Opus dos*. Rappelons avant tout que l'exacerbation des conflits Noirs / Blancs avait provoqué une guerre nucléaire qui s'était conclue par l'annihilation totale de la civilisation décrite au début du livre. Après le sixième récit, qui raconte la rencontre des deux enfants dans le terrain vague, il reste tout de même encore trois récits qui vont décrire la

²⁶ Eleni Varikas, « Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan », *Futur antérieur*, Numéro spécial: féminismes au présent, avril 1993, p. 63-64.

²⁷ Nous pensons très certainement à Hannah Arendt et à sa critique du totalitarisme : Mais la remise en question de l'idée de Progrès est également très fortement présente dans la SF écrite après la Première Guerre Mondiale. Nous faisons référence aux œuvres de *Zamiatine* (1920), de Huxley ou de Orwell que nous avons déjà évoquées mais aussi à celles de Bradbury (*Chroniques martiennes*, 1949) qui présentent toutes des futurs très sombres fondées sur une dénonciation des idéologies totalisantes et un pessimisme plus général par rapport à l'évolution humaine. L'œuvre de Gorodischer se situe dans le prolongement de cette réflexion et s'accorde en cela avec nombreux textes latino-américains science-fictionnels.

reconstruction de la société. La personne qui lit se demande alors : les êtres humains vont-ils réussir à construire une société meilleure ? Les conflits sociaux entre Noirs et Blancs vont-ils trouver une solution ?

Afin d'y répondre, nous allons analyser le septième récit de *Opus dos*, « Otra vez Lagash » (1967 : 109-119), qui présente une société tribale où les êtres humains vivent dans la jungle de façon rudimentaire. Les conflits sociaux semblent d'ailleurs avoir été effacés et le rôle déterminant dans la trame narrative du conflit Noirs / Blancs brille par son absence. Nous allons pourtant constater que les rapports de domination continuent bel et bien à structurer le monde en construction et qu'il est même exacerbé en ce qui concerne les rapports de genre. Il s'agit donc de considérer « Otra vez Lagash » comme une parabole qui questionne le mythe d'un « âge d'or » où l'humanité vivrait de façon pacifique et où les relations d'oppression seraient absentes.

Le septième récit de *Opus dos* est intitulé de façon significative « Otra vez Lagash »²⁸. Lagash est un territoire mésopotamien du troisième millénaire avant notre ère, connu grâce à la découverte de centaines de tablettes ayant permis de déchiffrer l'écriture cunéiforme sumérienne ; pour les scientifiques, la découverte de ces tablettes fonde le début de l'Histoire. Ce récit constitue donc un clin d'œil au premier texte du livre, où les archéologues tentaient de déchiffrer des écritures énigmatiques²⁹. Le récit postule en tout cas dès le titre un nouveau début pour l'humanité.

L'histoire a effectivement lieu de nombreuses années après la guerre nucléaire qui a ravagé la planète et qui fait que les survivant·es vivent dans des huttes au milieu de la jungle, revenu·es à l'état tribal. La narration est focalisée sur un jeune homme nommé Iv à qui son père, le chef du clan, a confié une mission importante : nouer des liens amicaux avec d'autres tribus pour solutionner un problème de nature génétique empêchant la procréation (Un motif typique de la SF). Le jeune Iv arrive ainsi dans la tribu de Atke, un patriarche polygame qui accueille le nouveau venu avec enthousiasme, lui proposant même de choisir librement entre les femmes de son clan. Il convient de souligner que ce commerce est curieusement présenté sous un aspect poétique qui nous laisse entendre que les femmes ont un choix :

²⁸ « Otra vez Lagash » établit également une référence hypertextuelle à un récit classique de Isaac Asimov : Isaac Asimov, *Nightfall*, New York, Doubleday, 1990 (1941). Il a été traduit en français sous le titre « Quand les ténèbres viendront » : Isaac Asimov, *Quand les ténèbres viendront*, Paris, Denoël, 1998.

²⁹ Constatons d'ailleurs que les fouilles archéologiques de cette ville ont été initialement menées par un diplomate français en mission dans la région puis par un officier de l'armée française nommé Gaston Cros (qui rappelle le nom du chef de l'opération, Iago Lacross).

—La que elijas tiene derecho a decir no—advierte Atke. Podrás elegir otra, y volver a elegir cuantas veces sea necesario.

Las muchachas vírgenes tienen estrechas túnicas de color ocre-anaranjado que las cubren desde las axilas hasta las rodillas. Iv las mira y piensa que todas son hermosas, son como manzanas de oro, como ópalos brillando a la luz de las teas, como animalitos alados, como el agua del río aquella mañana en la que habló con Atke. Hay tres más hermosas que todas, hay dos, hay una que tiene un cuello largo, unas muñecas finas, unos hombros redondos, unos dientes agudos y muy blancos, muslos largos, caderas amplias, los ojos fijos en él parecidos a los de la mujer de la estera y el cuenco.

Atke parece estar de acuerdo con la elección.³⁰

Le déroulement de ce rituel démystifie la sexualité dans les sociétés dites primitives : sa conclusion indique que, malgré les apparences, la décision de la femme est soumise à l'approbation du patriarche. De toute façon, le fait que le pouvoir final de décision soit uniquement attribué au mâle constitue déjà une relation disproportionnée. En outre, il nous semble que la description de cette coutume fait référence à l'union maritale dans les sociétés contemporaines : les femmes disposent effectivement de la possibilité de choisir mais ce choix est-il véritablement le leur ? Leur choix n'est-il pas conditionné par des facteurs sociaux et soumis à l'approbation des pairs ?³¹

Signalons enfin que l'effet poétique de l'extrait est créé par la focalisation sur le regard du protagoniste mâle, Iv : cela nous laisse imaginer que la vision du paradis (la liberté de choisir entre de multiples compagnes) n'est pas partagée par tout le monde dans la tribu. D'ailleurs, la scène du choix de l'épouse est symétriquement opposée à un autre événement, également perçu par Iv le lendemain de son arrivée au village. Cet événement révèle la présence d'une autre forme de violence au sein de la communauté. Un des hommes de la tribu a violé une femme (la sœur vierge d'une de ses épouses) et la sentence est sur le point de tomber sur le coupable. Ce sont alors les femmes du village qui se chargent de son exécution, un spectacle qui contraste de façon brutale avec celui du choix de la mariée, où les femmes demeuraient passives :

Hay un fuego en su camino, y ella lo rodea, arranca una rama de punta roja que se va haciendo blanca mientras la mujer avanza. Iv la mira, no busca a Atke. Ella sube sobre el pecho del hombre, que grita; arrodillada, le aquietta la cabeza contra el suelo con una mano y levanta en la otra la brasa y la hunde una vez, dos veces, en los ojos del hombre. Se oye un grito interrumpido, el hombre se desmaya, su cabeza se tuerce, da vuelta, muestra a Iv los dos agujeros negros que empiezan a rezumar [...] otra mujer se levanta y se acerca,

³⁰ *Op. cit.*, p. 119.

³¹ Ces questions sont valables, au moins pour l'époque d'écriture du livre.

un halo de tierra luminosa que se mueve y flota y la sigue y un cuchillo en la mano. Se acucilla en el ángulo que forman las piernas abiertas del hombre tendido que gime y ha movido la cabeza, alza el cuchillo, lo baja describiendo un arco veloz, y la sangre la salpica, el hombre grita. (1967 : 114-115)³²

Remarquons l'impression d'inconfort qui se dégage de l'exécution que nous percevons de façon très vivante à travers le regard de Iv. Cette scène contribue à déconstruire la nature soi-disant pacifique des femmes en faisant fonction d'avertissement pour Iv, qui va ramener une fille de la tribu chez lui ; il sait à présent de quoi elle est capable, malgré son apparence soumise. D'ailleurs, quand Iv demande à Atke si les femmes sont toujours chargées de rendre la justice, celui-ci répond que non mais que, dans ce cas, c'était logique³³. Dans ce passage, la violence physique exercée par les femmes se superpose donc à la violence patriarcale, qui est pratiquée silencieusement dans le reste du récit mais qui se manifeste clairement ici par le viol d'une des femmes de la tribu.

Remarquons en outre que le récit reste curieusement silencieux sur le motif fondamental du livre, le conflit racial. La ségrégation raciale était en effet un fondement constitutif de la société dont est issue la tribu de Atke mais le récit, focalisé sur Iv, ne nous fournit pas d'information sur cette question essentielle : les rapports sociaux de race subsistent-ils dans cette utopie primitive ?

Après les conflits sanglants et la guerre nucléaire, nous nous attendions effectivement à savoir si le conflit racial avait pris fin ou non mais l'histoire d'Iv déplace la violence Noirs/Blancs (et la violence de classe) vers les rapports hommes/femmes. Toutefois, certains détails permettent de reconstituer l'histoire du conflit racial qui continue à exister de façon sous-jacente. Nous apprenons ainsi que Atke a vécu dans d'autres tribus où les couleurs de peau étaient mélangées mais nous ne pouvons savoir ce qu'il en pense et, en outre, ce n'est qu'à la fin du récit que nous devinons que sa tribu est uniquement constituée de Noirs. Par ailleurs, le jeune Iv nous fournit de façon détournée certaines informations capitales quand il se réfère à la vie en société qui est en train de renaître dans les villes :

Había gente viviendo, chicos que nacen y viejos que mueren, humo, tinglados en los que se intercambian productos. El día que me fui había una fiesta: iban a

³² Remarquons que les deux scènes les plus importantes du récit sont observées avec une grande précision en suivant le regard et les réactions du protagoniste masculin, Iv.

³³ Le texte n'incite certainement pas à la brutalité mais il n'engage pas non plus à une posture de non-violence absolue ; il s'agit parfois de répondre à la violence sexuelle de façon physique et en assumant soi-même une certaine violence. Rappelons d'ailleurs que, dans le récit précédant, la fille échappe à l'emprise du garçon qui veut la forcer à avoir des relations sexuelles.

poner en marcha un vehículo. Habían lavado las calles y habían coronado con ramas verdes al que lo conduciría.

—Yo soy viejo —dice Atke y se levanta.

—Había negros y blancos, todos juntos.

—El que iba a conducir el vehículo —pregunta Atke—, ¿era negro?

Iv piensa: entrecierra los ojos, vuelve a ver la fiesta, el vehículo en medio de la calle regada, la corona de ramas verdes, pero —No me acuerdo —dice.

No se acuerda.

—Sí —dice Iv, y todos parecen asentir con él.

Atke le dice que sus mujeres y sus parientes, y las mujeres de sus parientes están conformes, y que le concederán el privilegio de elegir una mujer.

(1967 : 118)

Le récit nous laisse donc entendre que, malgré l'entente cordiale entre Blancs et Noirs, des différences plus subtiles continuent à structurer de façon symbolique l'ordre hiérarchique fondé sur la hiérarchisation raciale. Remarquons également l'ellipse temporelle entre le « oui » affirmatif de Iv et la réplique de Atke, qui nous donne l'impression que Iv a le droit de choisir une femme parce qu'il est lui-même Noir. Au vu de ces éléments, l'utopie de la ville renaissante de ses cendres et donnant naissance à une société hétérogène pacifique est donc corrompue d'avance en raison de la persistance des rapports de domination. Ceux-ci sont cependant moins visibles et la personne qui lit doit rechercher dans les détails les indices de cette persistance.

La vision pacifique des sociétés dites primitives est donc doublement subvertie (rapports de genre et rapports de race) grâce au redressement de la perspective qui permet de décrypter la composition en anamorphose : les tribus de « Otra vez Lagash », qui pouvaient initialement apparaître comme des havres de paix après la guerre atomique, ne peuvent en aucun cas être considérées comme une société utopique.

En réalité, le récit « Otra vez Lagash » (volontairement situé par le titre dans le berceau mésopotamien de la civilisation) permet de répudier l'idée d'un « âge d'or » car, malgré le retour aux origines, le nouveau système de rapports sociaux est fondamentalement imprégné de violence. La mention de la répétition dans le titre (« Otra vez ») porte déjà l'accent sur la dimension cyclique qui perpétue les rapports de domination. En outre, la question des origines de l'humanité est troublée par l'emplacement du récit au sein du livre. Situé temporellement après un stade technologique évolué, l'agencement nous empêche de considérer la société tribale comme proche d'une quelconque nature humaine.

En effet, comme nous le verrons par la suite, l'échec de la reconstruction et le retour à la dystopie ne sont jamais exprimés de façon explicite dans le reste du livre, où l'égalité

raciale est affichée ouvertement et où tout semble aller pour le mieux. Toutefois, « Otra vez Lagash » nous prévient discrètement que les vieilles rengaines continuent d'exister de façon dissimulée, et qu'elles sont prêtes à ressurgir.

Après avoir analysé la reproduction implacable des rapports sociaux dans le récit, il s'agit maintenant de s'interroger sur les raisons de leur persistance. Nous verrons ainsi que le mythe des origines peut être à la fois interprété comme un leurre mais qu'il contient également une véritable dimension émancipatrice.

Afin de développer l'idée d'une dualité du mythe des origines, effectuons tout d'abord un bref retour en arrière (qui est suggéré par la dimension cyclique annoncée dans le titre) et souvenons-nous que la civilisation n'en est pas à sa première renaissance. Rappelons en effet que, dans *Opus Dos*, le livre commence avec la découverte dans le désert d'une civilisation mystérieuse ayant été anéantie par une guerre nucléaire. Un passage du premier récit est en cela particulièrement significatif. Les archéologues sont en train de fouiller dans les ruines pour arriver à percer le mystère de cette civilisation quand le professeur Nicodim se souvient d'une légende qui pourrait les aider dans leurs recherches :

A través de los milenios, a través del espacio y de las estrellas, *los primeros hombres*, los que abandonaron el planeta [...] fueron reclutados entre lo que quedaba, y emprendieron la huida hacia las estrellas, tal vez sintiéndose bien juntos, por primera y única vez. En ese grupo heterogéneo: todos los lenguajes, todas las razas, todos los colores, todas las costumbres, irían algunos de los remotos descendientes de este pueblo que vamos pisando. Y quizá yo, o usted doctora, o usted Carriego, cualquiera de nosotros, descienda de uno de aquellos hombres. (1967 : 17)

Ce groupe humain présente des caractéristiques harmonieuses qui sont inspirées par la poésie du « son n° 6 » de Nicolás Guillén, également chanté par la métisse Lea dans le quatrième récit : « Estamos juntos desde muy lejos, jóvenes, viejos, negros y blancos, todo mezclado »³⁴. En outre, l'idée contenue dans l'adjectif hétérogène (« en ese grupo heterogéneo ») nous rappelle le concept employé par Antonio Cornejo Polar pour revendiquer la multiculturalité des sociétés américaines³⁵ et comporte indéniablement une dimension positive. Cette histoire constitue donc un mythe utopique présentant les fondements d'une

³⁴ Guillén, *op. cit.* Rappelons que ce poème est également chanté lors des manifestations par le personnage de Lea (Voir, *infra*, p. 266).

³⁵ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Ed. Horizonte, 1994. Pour une explicitation de la théorie de Cornejo Polar par un des ses élèves de l'Université San Marcos de Lima : Raúl Bueno, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima, UNMSM, 2004.

égalité raciale qui invite les êtres humains à en faire de même. Cette légende partage d'ailleurs de nombreuses similitudes avec celle de l'arche de Noé.

Il est effectivement significatif que le point de départ de l'humanité ne se situe pas au sein d'un paradis statique ; il se produit dans le cadre d'un événement mouvant qui rappelle le voyage de l'arche de Noé ou encore l'exode vers la Terre promise. Rappelons à cet égard que l'hypotexte religieux est fortement présent dans l'ensemble de l'œuvre (dans le deuxième récit, la conférence du docteur Severin est dédiée à la chute de l'Empire romain et à la figure du martyr ; les apôtres et les évangélistes apparaissent également à plusieurs reprises dans l'étymologie des noms et prénoms). En ce sens, *Opus dos* peut être considéré comme une réécriture de la Bible, une « deuxième œuvre » qui accorderait la possibilité aux êtres humains de méditer sur leur propre destin et de prendre en main leur futur. Bien que repris de façon parodique, l'hypotexte religieux attribue donc une certaine dimension éthique au livre.

Cependant, par rapport à la légende de l'arche de Noé, le mythe de l'origine présente dans *Opus dos* un caractère scientifique qui lui est octroyé par la découverte archéologique et par l'établissement d'une généalogie humaine. En effet, les « premiers hommes » sont reconnus par le narrateur intradiégétique de l'extrait comme les ancêtres de sa propre société. D'ailleurs, nous pouvons contempler la filiation avec ces « premiers hommes » dans les noms et prénoms des personnages : Graciela Marmor, Leonard Carriego, Isidro Nicodim, Pablo Weathersby, Iago Lacross, etc.³⁶ Ces noms révèlent une véritable hybridation culturelle qui s'est déroulée à l'insu des personnages et qui fait référence à un stade utopique où le métissage avait été rendu possible.

Si cette légende ne correspond pas tout à fait à un « âge d'or » des origines, elle contient néanmoins une dimension subversive dont le potentiel demande à être récupéré. C'est d'ailleurs une démarche similaire que vont entreprendre quelques décennies plus tard les intégrationnistes, c'est-à-dire lorsqu'ils utilisent *La civilización del desierto* pour briser le mythe de l'intemporalité des rapports de domination Noirs/Blancs.

Le mythe des origines communes a donc un potentiel subversif car il peut donner lieu à la conception et la mise en œuvre d'une société équitable. Toutefois, l'œuvre d'Angélica Gorodischer, et en particulier *Opus dos*, nous invite à l'envisager de façon critique. D'ailleurs,

³⁶ Les noms et prénoms apparaissent d'ailleurs tous l'un après l'autre dans la liste d'auteurs de *La civilización del desierto*, ce qui produit un effet linguistique plutôt insolite : « Instituto de Arqueología de la Universidad — La civilización del desierto— Editado por Iago Lacross y Pablo Weathersby. Colaboradores Juan Lucas, Isidro Nicodim, Graciela Marmor, Leonard Carriego » (1967 : 17). Il y a peut-être également des références bibliques dans ces prénoms : Pablo, Juan Lucas mais également Lacross qui signifie « croix » en anglais. Remarquons tout de même que ces associations insolites entre noms et prénoms de cultures différentes ne sont pas si rares en Amérique Latine, particulièrement dans les pays du Cono Sur (Lacross en est encore une fois un bon exemple puisqu'il existe un personnage historique argentin du nom de Federico Lacroze).

l'écrivaine elle-même rappelle fréquemment cette origine commune de l'humanité. Voici par exemple un extrait de sa chronique dans le journal *Perfil* :

Cuando tratando de cortar el salami picado grueso nos hacemos un tajo en este dedo, la sangre que nos sale viene mezclada y mestiza; lujosa, espesa, cargada de una historia que empezó cuando el *Australopithecus afarensis* se puso de pie y dijo "Vamos, abuela Lucy, salgamos de África y veamos qué hay más allá del mar". Y desde entonces le venimos dando la razón a Borges cuando decía: "Yo tengo sangre inglesa y americana y como todo el mundo, una gota de sangre judía". Ah, la sabiduría. Y ya que de citas estamos, una mujer que murió no hace mucho dijo: "No hay nada puro, ni en la naturaleza ni en la cultura". Ah, otra vez, la sabiduría ».³⁷

Il est significatif que l'écrivaine termine son raisonnement en effectuant un rapprochement avec la condition féminine. En effet, la vision d'un point de départ harmonieux doit aussi être envisagée depuis une perspective prenant en compte les rapports de genre. Cela est d'autant plus important que le mythe des origines a souvent été utilisé pour justifier la domination de la femme en invoquant une image de la vie pendant la préhistoire : celle-ci est censée s'occuper du foyer alors que les hommes devraient s'occuper de la vie publique (comme leurs ancêtres qui étaient des chasseurs)³⁸.

D'ailleurs, à un niveau théorique, la réflexion féministe s'est écartée d'une conception révolutionnaire plus traditionnelle qui vise la résolution des conflits sans accorder d'importance aux structures patriarcales du pouvoir. Cette conception est notamment évoquée par Christine Delphy, qui remarque de façon très judicieuse comment un système d'oppression peut se nier en tant que tel :

Ceux-là même qui, comme Bachofen, Morgan, puis Engels, dont la vision évolutionniste de l'histoire des sociétés humaines repose sur le postulat – très problématique – d'un matriarcat originel qui aurait ensuite été « renversé », n'ont pas pour autant jugé utile d'appeler « patriarcales » les étapes qui suivirent ce renversement. Et quand on trouve « patriarcal » sous la plume de Marx, c'est avec la même connotation intemporelle et pour tout dire poétique que le terme a chez Victor Hugo. [...] Les poètes qui parlent des « vertus » patriarcales évoquent le même type de société que les sociologues qui, comme Tönnies et Durkheim au début du siècle, exaltent la *Gemeinschaft* (société ancienne communautaire) et la « solidarité mécanique » aux dépens de la *Gesellschaft* (société moderne et atomisée) et de la « solidarité organique » et que les anthropologues contemporains, marxistes en général, qui opposent les sociétés primitives sans exploitation – disent-ils – aux sociétés modernes

³⁷ Angelica Gorodischer, « El gato que tose », *Perfil*, 16 octobre 2009...

³⁸ Cette vision de la préhistoire est profondément remise en question par l'écrivaine (Voir, par exemple, « entretien », *infra*, p. 525)

stratifiées et exploitatives. Ces oppositions, plus ou moins clairement mythiques, disent cependant toutes la même chose : la nostalgie d'un « âge d'or » de l'humanité fondé sur le consensus et le non-conflit.³⁹

Delphy rappelle ainsi l'existence du mythe de l'âge d'or de l'humanité utilisé par le discours émancipateur du marxisme. Les textes de Gorodischer nous invitent à questionner ce mythe des origines communes, même s'il n'est pas récusé en bloc. En effet, il conserve un fort potentiel subversif, à condition de conserver une attitude critique et réflexive qui insiste sur l'entrecroisement entre les différents rapports d'oppression : un mythe des origines ne doit pas être accepté s'il ne considère pas l'égalité de genre au même titre que les autres conflits sociaux.

Si certaines sociétés dites primitives peuvent ressembler à des sociétés pacifiques où l'on pourrait trouver des modèles de société utopique, ce mythe doit ainsi être examiné avec attention. « Otra vez Lagash » est en cela paradigmatique : une lecture inattentive pourrait idéaliser la nouvelle organisation humaine. Autrement dit, bien que la domination ne soit pas au premier plan du récit, la personne qui lit est invitée à interpréter les signaux de la perpétuation des rapports de domination, tant au niveau du genre que de la race.

Toutefois, la fonction fondamentale du mythe des origines est aussi au cœur de la structuration de *Opus dos* : le poème de Nicolás Guillén, qui met l'accent sur l'hétérogénéité humaine, se retrouve à la fois dans la légende des origines de l'humanité et dans la chanson de la métisse Lea qui harangue les foules. Il guide les actions des individus à la recherche d'une société égalitaire, soulignant ainsi le potentiel utopique de la littérature. De plus, la légende des origines est aussi présente dans le livre de Lacross, *La civilización del desierto*, dont la lecture déclenche la prise de conscience de la domination de la part des dominés.

De façon générale, les textes d'Angélica Gorodischer nous invitent ainsi à adopter continuellement une attitude critique et réflexive qui est au fondement de l'utopie et qui permet d'éviter la stagnation ou la reproduction des rapports de domination. C'est ce doute profond qui se trouve au fondement de toute démarche utopique et auquel nous invite à réfléchir la fin de *Opus dos*.

³⁹ Delphy, « Le patriarcat, le féminisme et leurs intellectuelles », *L'ennemi principal*, Tome II, op. cit., p. 224.

« Les montagnes dépouillées révéleront les profondes failles faites par les anciens tremblements de terre. »

Leonard de Vinci

1.1.4. Le futur comme source de perturbation

La société a donc réussi à renaître de ses cendres dans *Opus dos*. Les habitant·es vont ainsi progressivement recommencer à peupler les villes et à récupérer l'utilisation de la technologie. Il s'agira pourtant de savoir si les conflits, qui demeuraient présent dans la phase tribale, ont finalement pu être éradiqués dans les deux derniers récits du livre. La personne qui lit, habituée au procédé anamorphotique et à l'écriture de Gorodischer, devinera rapidement que non. Toutefois, les traces des rapports de domination demeurent encore une fois peu visibles. Il s'agira ainsi de le mettre en relief dans le huitième récit du livre : « Los dueños del mundo » (1967 :120-132). En effet, au lieu de décrire une utopie statique où Noirs et Blancs vivent paisiblement ensemble, le livre de Gorodischer nous alerte sur la persistance de certains phénomènes dystopiques en dévoilant l'illusion d'un état d'égalité « déjà-là »⁴⁰.

Nous nous intéresserons par la suite au dernier récit, « En el ancho camino del regreso » (1967 :133-146), qui postule dès le titre une dimension cyclique. Nous examinerons alors comment est remise en question la sensation de vivre dans « le meilleur des mondes » qu'éprouve le personnage de ce récit, Thor Enríquez. Pour cela, il s'agira de déceler la construction en anamorphose qui déconstruit la dimension mythique et merveilleuse que possèdent certain·es habitant·es de la société décrite dans le récit. Ce dernier nous permettra enfin d'illustrer le concept d'archéologie du futur en examinant comment la vision du présent est-il perturbé par la vision utopique.

Nous avons observé dans « Otra vez Lagash » que les rapports de domination demeuraient persistants malgré l'égalité apparente, puisque c'était un Noir qui conduisait le « char de la gloire ». Ce déplacement, annoncé dans le septième récit, devient encore plus visible dans le récit suivant. Celui-ci met en scène deux scientifiques renommés pour leur intelligence (le directeur Dorbal Rivas, Noir, et son assistant, le docteur Hilary Aho, Blanc). Par leurs efforts conjugués, ils travaillent à reconstituer les avancées technologiques du passé

⁴⁰ Nous transposons ici au conflit racial une expression de Christine Delphy appliquée à la lutte des femmes.

et sont même parvenus à d'excellents résultats. Toutefois, un léger détail fait que le scientifique blanc prend conscience qu'il est méprisé et marginalisé par son collègue noir :

—¿No puede llamarme por mi apellido?

—¿Eh?

—Tal vez exista esa conciencia exacerbada del color de mi piel, ¿por qué no al fin y al cabo?, pero usted llama a todos los negros por su apellido y a mí por mi nombre.

—¿No se le ha ocurrido que puede ser una expresión de afecto? ¿De distinción, si usted quiere?

—No. [...] Me parece que la respuesta es muy simple.

—Entonces, en vez de dar ese rodeo sarcástico, ¿por qué no me la dice?

—Usted la conoce: me llama Hilary porque soy blanco. Porque de alguna manera quedan en usted restos del amo, que me ve como oprimido, con el cual se puede permitir familiaridades. (1967 : 129)

Malgré leur bonne entente et leurs réussites communes, le dialogue entre les deux hommes met à jour la persistance des anciens préjugés et de la discrimination que dénonçaient les intégrationnistes avant la guerre : le vieux Noir traite en effet son collègue avec paternalisme et condescendance en raison de sa couleur de peau. Rappelons d'ailleurs que c'est en raison de la même attitude condescendante que Graciela Marmor était discriminée par le reste de ses collègues dans le premier récit. D'ailleurs, Hilary (qui porte un prénom féminin) subit d'autres remarques paternalistes de la part du directeur : « “Ese muchacho está demasiado flaco”, pensó el director Rivas, “uno de estos días se va a enfermar.” Y después, apresuradamente: “¿Por qué no se casará?” —Dígame, Hilary, ¿por qué no se casa? » (1967 : 123)⁴¹. Le récit réitère ainsi l'importance de l'entrecroisement entre les différents rapports de domination.

Hilary Aho est en tout cas pleinement conscient de l'influence des normes sociales sur son comportement, ce qu'il explicite clairement à son interlocuteur :

—Usted me repugna porque es blanco [...]

—Sí —dijo Dorbal Rivas—, el viejo problema se convirtió en una leyenda, pero las leyendas existen, los niños las aprenden de memoria, y la memoria de la especie las guarda con un temible cuidado. [...] ¿Se da cuenta que cada hombre que nace, que vive y crece tiene que aprender todo lo que supieron los que vivieron antes que él, y todavía un poco más, lo que se va acumulando? Mire jugar a un niño y piense en todo lo que le falta por aprender. ¿Y sabe lo

⁴¹ Un autre élément important qu'il convient de mettre en avant par rapport à la problématique du genre est que le directeur prévient Hilary qu'il ne faut pas se laisser bernier par la fragilité apparente des femmes : « A propósito Hilary, cuando piense otra vez en casarse, recuerde que las mujeres son más eficientes, más prácticas, más organizadas que los hombres. No se deje engañar por la aparente fragilidad. » (1967 : 125).

que se va filtrando entre todo eso? ¿Sabe cuántos elementos irracionales a los que no podemos, no queremos, no sabemos resistir? (1967 : 130)

L'importance de l'éducation dans la construction de l'oppression est amplement mise en valeur dans ce monologue qui possède une valeur didactique : ce n'est que grâce à un travail titanesque de remise en question des normes culturelles que la stigmatisation sociale peut être dépassée. Ce monologue nous invite ainsi à questionner le *happy end* utopique qui est observable dans le dernier récit du livre, « En el ancho camino del regreso ».

Après le dialogue des deux scientifiques qui structure le huitième récit, le dernier récit se focalise sur le portrait intime d'un personnage qu'il convient d'analyser pour comprendre le fonctionnement global de *Opus dos*. Cette analyse nous permettra en effet de mettre en valeur la mise en abyme de l'activité lectrice ainsi que l'attitude critique à l'égard du monde que l'œuvre de Gorodischer nous engage à adopter. Le protagoniste est un universitaire qui s'appelle Thor Enríquez ; archéologue renommé mais proche de la retraite, nous le découvrons en pleine introspection, méditant sur sa propre vie et sur le sens de l'univers. En proie à une profonde remise en question, il songe même à abandonner sa chaire à l'université afin de se consacrer à d'autres activités et de retrouver une joie de vivre qu'il a perdue. Les informations que le récit nous laisse entrevoir s'avèrent toutefois surprenantes ; elles concernent plus spécifiquement la ville que décrit le protagoniste :

La ciudad también tenía su sonido, cruel y prometedor; la ciudad que sus habitantes –Thor Enríquez también– llamaban Buenos Aires y que lejanos eruditos reivindicaban como Lacrossia. Cuando llegara la burocracia oficial –cálidas gotas solitarias se aplastaban en el polvo a su alrededor– con sus formularios y sus máquinas, esta otra burocracia caótica y doméstica, terminaría, estaba seguro, por borrar el Lacrossia y por hacer prevalecer el Buenos Aires. Pensó vagamente en Lacross, ya no caían más gotas, y en la ciudad mezcla de opulencia y barro, de miseria y supersticiones, de injusticia y poesía. En ella convivían todos los lenguajes, todas las razas, todos los colores, todas las costumbres, y en ella se repetía un proceso que Thor Enríquez había estudiado y había hecho estudiar, y que ahora presenciaba desde adentro, incrédulo y exultante. (1967 : 144)

Par un extraordinaire effet de mise en abyme, le récit nous plonge ainsi au cœur de la ville découverte par les archéologues du premier récit. La mention du nom de la ville, la répétition du poème de Guillén et l'effacement du nom de Lacrossia au profit de celui de Buenos Aires créent un paradoxe temporel qui donne l'impression d'un éternel recommencement, un phénomène dont le protagoniste est parfaitement conscient : « se repetía

un proceso que Thor Enríquez había estudiado y había hecho estudiar ». Le récit nous laisse donc supposer que la même séquence se perpétue de manière indéfinie : fondation de la civilisation du désert, destruction, exil vers les étoiles, destructions successives puis nouvelle fondation quelques siècles ou millénaires plus tard, préfigurée par un inévitable déclin et ainsi de suite.

L'archéologue, qui se rend compte de ce phénomène, se réjouit de pouvoir contempler le mythe qui prend vie sous ses yeux (« [lo] presenciaba desde adentro, incrédulo y exultante »). En effet, Thor a l'impression de vivre dans une société parfaite qui relève de la légende : « La edad de oro, el paraíso, la felicidad. » (1967 : 139). Nous comprenons ainsi que les deux protagonistes évoluent dans une société démocratique où la technologie a été rétablie et qui présente toutes les caractéristiques du « meilleur des mondes possibles ». Pourtant, Thor ressent une gêne profonde face à ce monde. Il va alors tenter de la partager avec un de ses collègues, qui répond au nom de Hiram Schiller :

—[Mi porvenir] me preocupa. Porque la claridad y la seguridad me resultan sospechosas.

Se veía que Schiller trataba de comprender:

—Meterse por el espejo, ¿no? —y creía haberlo conseguido.

—No sé. Es peligroso, como le decía. Quisiera meterme por el espejo si tuviera la seguridad de que voy a volver desencantado. A menos que consiguiera allí una fórmula mágica. Pero nunca he creído en la efectividad de las fórmulas mágicas.

—¿En qué cree usted?

—Por ejemplo, en mis manos. También en el pasado del hombre, con sus guerras, sus torturas, su crueldad, sus bajezas. En el presente, ¿cuál es la palabra?, venturoso. En el que algo anda mal, por eso un hombre como yo quiere *meterse por el espejo*, o sentarse entre las rocas [...]

—Pero hombre, ¿qué puede andar mal? Todo anda bien.

—Eso es lo que anda mal, que todo anda bien. Nos estamos convirtiendo más que en historia, en cuento de hadas. La edad de oro, el paraíso, la felicidad. Ya no vivimos. (1967 : 139, je souligne)

Signalons tout d'abord que Thor Enríquez se heurte à l'incompréhension de son interlocuteur qui défend le fait que « tout va bien » et qu'aucun changement n'est nécessaire. N'oublions pas que Schiller est statisticien et que, par conséquent, il apprécie le monde auquel il appartient puisque celui-ci semble fonctionner de la façon la plus parfaite possible, probablement grâce au calcul mathématique et à l'utilisation de la science⁴².

⁴² Le personnage représente bien sûr un archétype plutôt caricatural. Remarquons d'ailleurs qu'il joue un rôle bien particulier caractéristique des utopies traditionnelles : celui de l'habitant qui se charge de dialoguer avec le visiteur et de lui expliquer les bienfaits de son monde ; nous aurons l'occasion d'y revenir.

Toutefois, la réponse de Thor remet en question le caractère statique du monde : « Eso es lo que anda mal, que todo anda bien. Nos estamos convirtiendo más que en historia, en cuento de hadas. [...] Ya no vivimos ». L'interférence du merveilleux nous rappelle ici un phénomène que nous avons étudié dans « El héroe el mercader y la pecera » (1965 : 49-71). Rappelons que le maréchal possède une vision merveilleuse d'un rapport de domination : il est très heureux car il a l'opportunité de posséder une sirène mais son impression d'être dans un conte de fées dissimule l'aspect extrêmement violent de l'esclavage sexuel. L'ingérence de la vision merveilleuse procurée par le conte de fées a donc la propriété de rendre invisible une situation conflictuelle et c'est ce même phénomène que nous constatons ici.

D'ailleurs, le récit nous fournit une série d'indices sur le fait que les protagonistes vivent dans une sorte de mythe coupé de la réalité. Signalons en premier lieu le symbolisme des prénoms : celui de Thor Enríquez renvoie à la mythologie scandinave tandis que celui Hiram Schiller fait référence au roi mythique Tyr Hiram I^{er}, connu pour avoir fourni à Salomon des matériaux et des artistes pour la construction du Temple de Jérusalem⁴³. Cette dimension mythique est en outre renforcée par l'hypertextualité avec le fameux poème de Borges, « Fundación mítica de Buenos Aires ». La fin du poème nous invite en effet à méditer sur le caractère intemporel de la ville :

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
la juzgo tan eterna como el agua y como el aire.⁴⁴

Le mélange entre mythe et réalité ainsi que la vision cyclique de l'univers de la poésie de Borges couvrent donc *Opus dos*⁴⁵ d'un magnifique voile poétique. Toutefois, la présence de cet hypotexte borgésien nous alerte également sur le caractère illusoire de la réalité qui sème le doute dans l'esprit du protagoniste.

Pour comprendre l'interférence du merveilleux et du mythe dans le récit, il s'agit de mettre en relief un élément qui n'est jamais précisé dans le récit. En effet, dans un monde

⁴³ Le nom du personnage fait référence à l'écrivain précurseur du romantisme Friedrich von Schiller, ce qui fonctionnerait plutôt dans une remise en question d'une vision trop romantique du mythe d'une société parfaite.

⁴⁴ Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*, Mexico DF / Buenos Aires, Siglo XXI, 2000 (1923), p. 10.

⁴⁵ À propos de cette vision appliquée à la ville de Buenos Aires, voir : Zunilda Gertel, « La visión de Buenos Aires en cincuenta años de poesía borgiana. », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 4, 1975, p. 133-148. <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI7575110133A/24890>>

mythique ou merveilleux, les êtres humains vivraient ensemble en harmonie et auraient dépassé les différences qui les séparaient. En ce qui concerne *Opus dos*, cela devrait avoir trait à la découverte d'une solution au conflit racial : le livre devrait donc décrire une société métissée qui aurait dépassé l'époque des guerres et des destructions. Et pourtant, le récit ne spécifie à aucun moment si les personnages du dernier récit sont noirs ou blancs. Cette tension est d'ailleurs maintenue jusqu'à la fin du livre, le conflit racial s'étant totalement évanoui de la diégèse, un élément qui peut être interprété de deux façons différentes. Nous pouvons soit considérer que la tension demeure sans être explicitée soit que le stigmate n'a plus valeur d'être et qu'il a donc disparu⁴⁶.

Toutefois, le fait que le protagoniste ne soit pas satisfait de l'inertie nous pousse plutôt vers l'interprétation la plus pessimiste. D'ailleurs, par son métier d'archéologue, Thor Enríquez reconstruit une généalogie de l'humanité qui lui permet de comprendre ce qui « ne va pas bien » ; ayant étudié le passé, il possède l'intuition que sa société est condamnée à l'échec. Il exprime plus loin de façon explicite l'ambivalence qu'il ressent et qui condense le jeu temporel créé par le récit : « No sé cuál es el antes —dijo—. Es cierto, no hay lugar para mí en este presente estable y dorado » (1967 : 142). L'adoption d'une perspective différente, combinant raison et intuition, permet donc d'adopter une attitude critique à l'égard du monde et d'y repérer les situations conflictuelles ou problématiques.

La métaphore utilisée dans le récit pour désigner cette *prise de conscience* et que nous avons citée plus haut n'est autre que celle de la traversée du miroir : « meterse por el espejo » (1967 : 139). Traverser le miroir, c'est s'immerger dans un monde différent, celui de la connaissance et de la lucidité, plus authentique mais plus difficile à supporter. À partir de ce nouvel espace imaginaire, il est alors possible de contempler le monde d'origine et d'y déceler les problèmes qui deviennent dès lors visibles. Cette métaphore rappelle le mythe de la caverne de Platon mais, dans le récit, elle est aussi associée à l'aventure de la protagoniste de *Alice au pays des merveilles* :

—Estaba parado ahí, mirando *La Virgen de las Rocas* y preguntándome qué posibilidades hay en eso de meterse por un espejo, como la chica que empezó siguiendo a un conejo blanco de ojos rosados.

—¡Hombre! No creo que yo quisiera meterme por un espejo.

—No. Reconozco que es peligroso. Pero piénselo, Schiller, ¿de veras que no le gustaría?

—Pero no. Lo que sí me gustaría, por lo menos en este momento, es irme hasta el bar y tomarme algo fresco.

⁴⁶ Le doute sur la couleur de peau est du reste similaire à celui que nous avons décrit à propos du genre du narrateur de « Abecedario del Rif ».

Schiller alargó un brazo invitador, y Thor Enríquez cedió. Era verano, tiempo de descanso, de cigarras, de noches cortas, de impulsos y de sol. ¿Por qué no hacer concesiones a lo conocido, por qué no volverse un momento desde el borde de la sima —el duende, Mozart, lo incontaminado, del otro lado del espejo y lo que Alicia vio allí, *La Virgen de las Rocas*, los momentos deseados e intempestivos del conocimiento—, y seguir a Hiram Schiller, un buen hombre concienzudo y feliz, y sentarse con él a una mesa, qué va a tomar, y usted, y mirar los altos vasos empañados, y decir frases y reír mientras uno siente que se desliza y sabe pero trata de no acordarse, que inevitablemente volverá a remontar la cuesta y volverá a estar de pie al borde de la sima con el duende? (1967 : 136)

Le besoin d'utopie qu'éprouve le personnage coexiste ainsi avec le refuge offert par la vie quotidienne et les repères stables qu'elle octroie. Le récit fait donc coexister deux perspectives différentes, tout en renforçant la sensation de mise en abyme grâce à l'évocation de *Alice au pays des merveilles* mais aussi du tableau de Leonard de Vinci qui est ici contemplé par le protagoniste⁴⁷.

Avant de terminer, il convient néanmoins de signaler que l'attitude critique développée par l'archéologue naît surtout à partir d'un élément clairement explicité par le récit : la lecture. En effet, Thor Enríquez raconte que, pendant son enfance, son grand-père lui a transmis la passion pour les livres ; comme ce dernier était archiviste, Thor a pu consulter dès son plus jeune âge les livres les plus anciens avant de s'orienter vers l'archéologie. Toutefois, comme lui-même le remarque, celui qui marque profondément sa vie est le livre de Iago Lacross :

Lo que yo encontré cuando leí *La civilización del desierto* fue la posibilidad de utilizarme, pero en un mundo en el que todo está hecho y funciona bien, esa posibilidad se convirtió en trabajo de seminario y de gabinete. No he dejado pasar un curso sin decirles a mis alumnos que leyeran *La civilización del desierto*, supongo que con la esperanza de que alguno encontrara el camino que yo había perdido. No creo que sean muchos los que lo hayan leído, no es un texto obligatorio, pertenece más a la literatura que a la ciencia. (1967 : 142)

Grâce au fonctionnement de *La civilización del desierto* au sein de *Opus dos*, la notion de livre-univers révèle toute sa signification : le monde décrit par le livre de Lacross englobe en effet le monde où vit Thor Enríquez. Grâce à cet objet mystérieux, la traversée du miroir devient donc possible. En lisant *La civilización del desierto*, le protagoniste a donc

⁴⁷ L'écrivaine elle-même commente ce tableau. Voir : *infra*, p. 461.

l'impression de contempler son propre monde et le destin malheureux de la première civilisation du désert génère au fond de lui-même une profonde sensation de mal-être.

Que peut-on déduire de la situation paradoxale qui affecte le personnage de Thor Enríquez ? Elle nous indique tout d'abord que l'état d'une société où l'interrogation politique est devenue inutile pose forcément problème, cette réflexion étant particulièrement valable dans des systèmes sociaux dictatoriaux ou totalitaires : le « tout va bien dans le meilleur des mondes » qui est prôné par le statisticien Hiram Schiller rappelle en quelque sorte la dystopie orwelienne de 1984 mais peut aussi tout simplement s'appliquer à un pouvoir totalisant qui nie l'existence de perspectives dissonantes. Toutefois, bien que le récit, publié en 1967, fasse inévitablement référence à la dictature militaire, le monde qui est décrit dans le récit ressemble aussi à nos sociétés démocratiques contemporaines. Afin de mieux comprendre la réflexion à laquelle nous engage le récit, il s'agit de considérer qu'elle constitue un questionnement de la notion de progrès.

Cette notion a notamment été analysée par Walter Benjamin dans son essai « Critique de l'Histoire ». Benjamin effectue une critique majeure de l'Histoire en affirmant que le progrès, en tant que croyance eschatologique unique, s'est converti en idéologie dominante, effaçant la multiplicité des devenirs humains. Cette substitution crée un effet pervers puisqu'elle annule le potentiel critique lié à la contemplation d'autres avènements possibles : « en apprivoisant l'histoire par des constructions téléologiques, le concept [de progrès] a servi à occulter une fois de plus l'avenir en tant que *source de perturbation* »⁴⁸. Cette critique convient tout à fait à la situation vécue par l'archéologue de *Opus dos*, qui constate l'aveuglement de ses concitoyen·nes, obnubilé·es par l'idée de progrès et incapables de prédire le sort catastrophique qui attend leur société.

Rappelons d'ailleurs que la notion de *perturbation* est considérée par Jameson comme la fonction cruciale de l'utopie : elle nous semble en tout cas convenir parfaitement à l'effet provoqué sur Thor Enríquez par la lecture de *La civilización del desierto* – et qui, de façon symétrique, s'applique également à notre propre lecture de *Opus dos*. En effet, grâce à cette

⁴⁸ Il s'agit d'un commentaire de la pensée de Benjamin par Jürgen Habermas (Habermas, *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988, p. 14-15, cité par Jameson, *Archéologies du futur*, op. cit., p. 384, je souligne). Si besoin était d'étayer cette thèse, remarquons par exemple que la multiplication des dystopies écologistes (entre autres, les visions catastrophiques du futur dues à l'industrialisation exponentielle de la planète) ont contribué ces dernières décennies à déclencher une véritable prise de conscience. Dans son ouvrage, Jameson remarque d'ailleurs le paradoxe suivant : les utopies négatives (telles les dystopies owelliennes) semblent provoquer un changement social plus important que les « eutopies » ou utopies « positives ».

lecture, le protagoniste réussit à contempler le futur qui attend sa propre société mais cette vision du futur se heurte à l'impossibilité de passer à l'action.

Cette idée d'un futur neutralisé est déterminante pour comprendre la situation dans laquelle se trouve Thor Enríquez mais aussi, par extension, la situation qui caractérise nos propres sociétés contemporaines. C'est en effet le diagnostic vital que réalise Fredric Jameson en analysant le système idéologique du capitalisme avancé. Jameson met effectivement en relief la colonisation du futur par l'idéologie dominante et son effet inhibitoire sur le présent :

Le progrès apparaît comme une tentative de coloniser le futur, d'enfermer l'imprévisible dans des réalités tangibles, des réalités dans lesquelles on peut investir et sur lesquelles on peut tabler, dans un esprit qui rappelle les « futurs » propres aux marchés financiers. Il est également utile de se tourner vers une méditation sur la temporalité assez différente (mais également inspirée par l'école de Francfort) – celle de Tafuri et Cacciari, qui voient ce futur neutralisé comme une forme d'assurance, de planification et d'investissement, comme une sorte de colonisation actuarielle de l'inconnu. Ici, il ne s'agit donc pas simplement de priver le futur de son caractère explosif, mais de l'annexer pour en faire un nouveau secteur que le capitalisme pourra investir et coloniser. [...] Tel est bien le futur préparé par l'élimination de l'historicité, neutralisé par le progrès et l'évolution technologique.⁴⁹

L'idée de neutralisation du futur nous semble convenir particulièrement bien à l'obstruction mentale qui pèse sur la société de *Opus dos*. « L'élimination de l'historicité » liée à ce phénomène permet d'ailleurs de rejoindre la thèse que nous avons développée plus haut, à savoir que l'œuvre de l'écrivaine argentine produit un puissant effet de réhistoricisation, renforcé ici par la multiplication des effets de mise en abyme.

En outre, il est singulièrement intéressant de rappeler que, dans le récit qui nous intéresse, le protagoniste est archéologue de métier et qu'il pratique un travail de reconstitution du futur. Il nous semble ainsi que cette « archéologie du futur » pratiquée par Thor Enríquez correspond particulièrement bien à celle qui est postulée par Jameson dans son ouvrage homonyme : en reconstituant les traces d'un devenir radicalement différent de celui qui est postulé par l'idéologie dominante, nous pouvons accomplir un travail utopique de réhistoricisation de l'état actuel de la société et, par la suite, agir pour la transformer.

De plus, signalons que notre propre activité lectrice se reflète dans celle de Thor Enríquez. En effet, lorsque nous lisons *Opus dos* (ou un autre ouvrage d'anticipation⁵⁰), nous

⁴⁹ Jameson, *op. cit.*, p. 384. Jameson fait notamment référence à : Manfredo Tafuri, *Architecture and utopia*, Cambridge, MIT Press, 1973.

⁵⁰ Remarquons que Jameson, en s'appuyant sur le tournant postmoderne et sur le tournant spatial, élargit son analyse non seulement à des récits d'anticipation mais aussi à des uchronies ou aux utopies géographiquement

sommes nous-mêmes en train de réaliser une « archéologie du futur » : nous observons ainsi l'absurdité et les conséquences tragiques de la ségrégation raciale et, plus globalement, de l'ensemble des rapports de domination. En d'autres termes, le livre provoque une rupture par rapport à notre monde, libérant de la sorte des énergies qui nous inciteront à agir. Pour reprendre le commentaire de Jameson, la lecture « ouvre une brèche où, comme le Messie de Benjamin, l'utopie pourra s'engouffrer – sans que rien ne l'annonce, sans qu'aucun événement la préfigure, elle entre latéralement, comme si elle avait choisi ce présent totalement au hasard, mais ce présent, elle vient le transfigurer. »⁵¹

L'ouverture de cette brèche au sein d'une réalité statique représente donc l'élan utopique qui caractérise l'œuvre de l'écrivaine argentine et met en relief l'attitude réflexive qui doit nécessairement accompagner le fonctionnement d'une société démocratique. Grâce à la mise en abyme du questionnement réalisé par Thor Enriquez sur sa propre société, le dernier récit du livre provoque ainsi une forte perturbation de nos repères spatio-temporels, nous engageant à « traverser le miroir » et à contempler les paradoxes de notre propre monde. Il convient enfin de mettre l'accent sur la valeur littéraire des multiples effets de mise en abyme qui contribuent à questionner le caractère illusoire de la réalité. L'intérêt particulier de ce texte en ce qui concerne la littérature argentine est de récupérer l'héritage bourgeois et de lui attribuer un véritable sens dans le cadre d'une action politique collective.

Le récit effectue ainsi plusieurs renversements. Le personnage de Thor Enríquez aurait initialement pu nous renvoyer à une nouvelle parodie de l'intellectuel⁵². Pourtant, celui-ci est configuré d'une façon plus complexe que son *alter ego* du deuxième récit, le professeur Severin : l'introspection et la remise en question de ses repères les plus stables indique une attitude réflexive profondément positive ; le fait que la tension demeure sur sa couleur de peau

excentrées comme celle de Thomas More : « Chez More, ce qui accomplit la clôture, c'est indubitablement ce grand fossé que le fondateur fait creuser entre l'île et le continent, et qui seul permet à la première de devenir Utopie : *sécession radicale* encore approfondie par l'impitoyable machiavélisme de la politique étrangère de l'Utopie [...] qui décrète la *différence fondamentale* entre eux et nous. » (*Archéologies du futur*, op. cit., p. 29, je souligne). C'est donc plutôt la « différence radicale » et non pas le « futur » compris dans un sens purement temporel qui anime la réflexion de Jameson, posture qui lui permet d'inclure dans son analyse les utopies traditionnelles.

⁵¹ Jameson, *Archéologies du futur*, op. cit., p. 389.

⁵² Le portrait initial de Thor Enríquez nous conduisait à cette interprétation. Le fait qu'il se promène toujours avec une pipe à la bouche permettait par exemple de parodier la mode chez les personnes qui essaient de se construire une image d'intellectuel : « entre los dientes la boquilla de una pipa negruzca, de esas que habían revivido a la casi popularidad, al gusto de sectores distintos y cercanos —los gustadores de la soledad y del picante humo del tabaco entre la lengua y el paladar, los buscadores de personalidad, los vacíos habladores » (1967 : 137).

(nous ne saurons jamais s'il est blanc ou noir) renforce l'ambiguïté fondamentale qui le caractérise.

Ce récit renvoie ainsi à de nombreux aspects de l'œuvre de l'écrivaine argentine et nous permet de saisir de façon globale son fonctionnement. Nous avons d'ailleurs étudié plusieurs phénomènes temporels cycliques qui peuvent être interprétés à la lueur de l'analyse que nous venons d'effectuer. Par exemple, souvenons-nous de « *Sensatez del círculo* » où, après une traversée du temps et de l'espace, les habitant·es regagnent leur planète originelle pour y vivre dans un état dénué de toute technologie : c'est également grâce à un chantier archéologique que les protagonistes découvrent les traces d'une société future.

Pour conclure sur la première partie de ce chapitre, signalons que les textes d'Angélica Gorodischer ne rejettent pas complètement les différents mythes utopiques traditionnels mais demandent à la personne qui lit d'adopter une perspective critique à leur égard. En outre, son écriture contient un aspect dynamique, important à plusieurs égards. D'une part, il souligne le fait qu'il n'y a pas d'essences intemporelles ni de catégories universelles régissant l'ordre du monde mais que celui-ci est l'enjeu de luttes constantes, tant sur le plan symbolique que sur le plan physique. D'autre part, il permet d'éviter la stagnation dans un monde statique. La lecture de l'œuvre de Gorodischer produit un dynamisme fortement critique qui est essentiel à l'accomplissement de l'élan utopique.

D'ailleurs, ce dynamisme n'est pas un fait isolé dans les œuvres féministes qui s'intéressent à l'utopie. Sargisson évoque ainsi plusieurs œuvres SF dynamiques, notamment pour remettre en question « l'ordre symbolique » dominant de représentation :

Les Guerillères de Monique Wittig [...] *The Book of Mrs Noah* de Michèle Roberts (1987) ou *The Female Man* [*L'autre moitié de l'homme*] de Joanna Russ (1986) constituent deux autres exemples d'œuvres fragmentées. Cette écriture transgressive [vise] la désarticulation de l'ordre symbolique de représentation. Toutefois, il ne s'agit pas d'un changement fortuit ou d'une simple inversion de l'opposition ordre/désordre, mais plutôt de la manifestation consciente d'un désir : l'adoption d'une attitude dynamique et ouverte face à des certitudes en apparence inaltérables. Ce désir est caractéristique de ce que je définis en tant que pensée utopique transgressive.⁵³

⁵³ « Monique Wittig's *Les Guerillères* [...] Michèle Roberts's *The Book of Mrs Noah* (1987) is another example of a fragmented narrative, as is Joanna Russ's *The Female Man* (1986). [...] This transgressive writing [aims] to disrupt the symbolic order of representation. This is not, however, change for change's sake, or an inversion of the order/disorder opposition, but rather, I suggest, representation of the conscious manifestation of the desire for a dynamic and open attitude towards apparent certainties. This desire is characteristic of what I have called transgressive utopian thought. » (Sargisson, *op. cit.*, p. 217, je traduis). Remarquons que Sargisson indique

Pour la théoricienne anglo-saxonne, l'aspect cinétique est donc crucial car il permet de faire face aux défis et aux obstacles auxquels est confronté le mouvement féministe⁵⁴. Le caractère ouvert et dynamique de l'utopie féministe garantit en effet la construction d'une pensée subversive capable d'intégrer une grande variété de situations et d'expériences sociales. De plus, selon Sargisson, cet aspect cinétique coïncide avec « le mal-être au sein de la théorie féministe à l'égard de la croyance en une nature fixe des hommes et des femmes »⁵⁵. En d'autres termes, il permet de renforcer la démarche anti-naturaliste que nous avons soulignée jusqu'à présent.

D'ailleurs, c'est la même démarche qui caractérise le prochain phénomène narratif que nous allons étudier à propos de l'écriture utopique transgressive d'Angélica Gorodischer : la pluralité des points de vue dans les œuvres SF de l'écrivaine argentine, qui contribue également à remettre en question toute tendance au dogmatisme et à la pétrification de l'élan utopique.

également que « la problématisation du texte est une tactique de l'*écriture féminine*, consciente d'elle-même et ouvertement transgressive [problematization of the text is a tactic of *écriture féminine*, self-conscious and overtly transgressive] » (*Idem*, en français dans le texte). Il nous est impossible d'affirmer qu'il s'agit d'un caractère d'une supposée *écriture féminine*, ces techniques étant également présentes dans de nombreux textes d'auteurs hommes et, inversement, absentes d'autres textes « féminins » ou « féministes ».

⁵⁴ Sargisson souligne un autre effet direct de la subversion de la linéarité : le passé perd sa force puisqu'il ne détermine plus de façon péremptoire le futur (*Ibid.*, p. 210-211).

⁵⁵ « An unease within feminist theory with any ascription of a fixed nature to man and woman » (*Ibid.*, p. 51, je traduis).

1.2. Une utopie multidimensionnelle

La première partie de ce chapitre portait essentiellement sur l'examen des phénomènes temporels qui caractérisent l'écriture utopique singulière d'Angélica Gorodischer. Nous avons ainsi mis en relief la nécessité de conserver un dynamisme constant pour éviter une pétrification de la société qui signifie alors la fin de l'utopie et l'entrée dans la dystopie. C'est une tension parallèle et complémentaire que nous allons étudier à présent puisque nous nous concentrerons sur les phénomènes qui introduisent une pluralité de voix et de points de vue sur le monde. L'effet produit sera malgré tout fortement similaire à celui que nous avons décrit plus haut : éviter de sombrer dans une dystopie dogmatique et conserver le caractère ouvert et dynamique de l'utopie.

C'est une réflexion similaire que développe Michèle Soriano dans son analyse de « Caviar Negro », texte inclus dans *Menta* (2000) d'Angélica Gorodischer. La chercheuse affirme en effet que :

Certaines paroles sont réduites au silence par un dogmatisme qui s'ignore, un savoir qui se représente comme universel, et oblitère l'accès à un univers alternatif, porté par des savoirs et des discours alternatifs. Contre l'expansion infinie, les frontières mortifères, instaurées par les vérités des discours autoritaires, excluant toute critique, le texte exhibe les portes qu'ouvrent les questions, les murmures et les cris, les dialogues interminables qui inventent d'autres mondes.⁵⁶

Les univers alternatifs que les textes d'Angélica Gorodischer nous permettent de percevoir sont en effet constitués d'une pluralité de voix et de perspectives différentes. Ainsi, les mondes utopiques que nous sommes invité-es à imaginer se construisent contre une perspective autoritaire qui annule et marginalise les discours périphériques. Pour que le monde imaginaire puisse conserver un caractère ouvert et sans cesse renouvelé, la présence de ces voix marginalisées par le discours officiel est en effet nécessaire. Nous considérons ainsi que les textes de l'écrivaine argentine invitent à construire une utopie multidimensionnelle qui contrecarre tout discours dogmatique. L'utilisation du terme « multidimensionnel » renvoie à

⁵⁶ Michèle Soriano, « Limites, seuils et confins... », *op. cit.*, p. 201.

une conception de la société opposée au caractère « unidimensionnel », terme employé par Herbert Marcuse pour critiquer l'idéologie dominante des sociétés industrielles⁵⁷.

Nous allons donc examiner comment la déstabilisation de l'autorité discursive contribue à créer des espaces ouverts qui libèrent l'imagination utopique. Nous examinerons tout d'abord comment la multiplicité de voix donne lieu à une écriture non dogmatique qui favorise la pensée utopique non prescriptive. Nous analyserons en particulier les phénomènes polyphoniques ainsi que la place importante qu'occupent les dialogues dans l'œuvre de Gorodischer. Nous nous intéresserons enfin à un texte particulier de *Las pelucas*, « Enmiendas a Flavio Josefo », en mettant en relief la remise en question du discours historique qui permet l'émergence de nouveaux points de vue.

1.2.1. Polyphonie et émergence de voix dissonantes

Nous avons évoqué tout au long de cette étude de nombreux phénomènes polyphoniques en signalant notamment qu'ils conduisent à un questionnement du discours dominant. Par ailleurs, la polyphonie a souvent été évoquée pour étayer le caractère subversif et féministe de l'œuvre de Gorodischer. Maya Desmarais met ainsi en valeur cette caractéristique fondamentale à propos de *Kalpa Imperial* : « au-delà de l'histoire officielle, le texte restitue la parole aux dominés par le recours à la polyphonie »⁵⁸.

Nous avons enfin mis en valeur à plusieurs reprises que ce discours officiel, central et autoritaire, est intrinsèquement lié à des voix patriarcales qui imposent leur autorité à travers le discours. Les phénomènes polyphoniques ont ainsi souvent été analysés depuis une perspective féministe transgressive. Dans le cas de l'œuvre de Gorodischer, Soriano a notamment mis en valeur que « la multiplication conflictuelle des points de vue partiels s'inscrit dans une politique des savoirs situés »⁵⁹. L'intégration d'une grande variété de voix, de subjectivités et d'expériences sociales permet effectivement d'éviter la reproduction des rapports binaires inhérents à la logique du système patriarcal et de concevoir un monde utopique original.

⁵⁷ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit, 1968. Signalons que Marcuse critique l'idéologie dominante tant dans les pays capitalistes que dans les régimes communistes fermés et bureaucratiques représentés par l'Union soviétique.

⁵⁸ Desmarais, *op. cit.*, p. 302.

⁵⁹ Michèle Soriano, « Genre, violence politique et dystopie », *op. cit.*, p. 197.

Dans cette sous-partie, nous verrons en premier lieu que la remise en question de la figure du narrateur omniscient contribue à mettre en valeur d'autres voix qui manifestent le besoin d'une transformation sociale. Nous verrons ensuite que la déstabilisation de l'autorité narrative est une condition nécessaire à l'émergence de voix dissonantes et de vérités alternatives porteuses d'une vision qu'il s'agit absolument de prendre en compte dans l'optique d'une utopie qui puisse représenter l'ensemble des membres d'une société. Nous examinerons enfin l'importance d'un procédé narratif exemplaire de ce phénomène, c'est-à-dire l'importance des dialogues dans l'œuvre gorodischerienne.

Le premier élément qu'il convient de signaler au niveau de la polyphonie est l'abandon d'une voix narrative hétérodiégétique dont le point de vue est omniscient. Ce choix narratif est caractéristique de l'écriture de Gorodischer et il est explicitement souligné par l'écrivaine dans le questionnaire que nous lui avons adressé :

Nada más lejos de mis intenciones que esto de ser una narradora "decimonónica" y todopoderosa. Sé que no lo sé todo acerca de esta historia que estoy contando. Prefiero ser una espectadora, alguien que les dice a quienes leen "Ooooooh, miren lo que pasa, fíjense bien porque lo que es yo no me había dado cuenta de esto y lo otro y lo de más allá". Para ese tipo de situaciones me salva también el humor. Y la seguridad de que no se puede y si se pudiera no se debería, decirlo todo.⁶⁰

Gorodischer n'est absolument pas intéressée par « le surplomb absolu de l'écrivain, détenteur de l'ultime vérité de tous les personnages qui s'agitent dans ses pages »⁶¹. En ce sens, le récit « Las dos manos » (2000 : 29-35), qui est d'abord publié dans *Casta luna electrónica* avant d'être inclus dans *Kalpa imperial*, est paradigmatique. En effet, l'instance narrative première y donne la parole à pas moins de cinq personnages narrateurs dans l'espace textuel réduit d'une nouvelle de quelques pages⁶². Pour cela, l'instance narrative première utilise la phrase « lo que dijo »⁶³ : « el narrador », « el archivista », « la doncella de cámara », « el oficial de guardia », « el pescador ». Le récit commence avec le récit intradiégétique du « narrador », une figure anonyme que l'on retrouvera dans les autres récits du livre :

⁶⁰ Cf., « Questions à Angélica Gorodischer », en annexe.

⁶¹ Le Dœuff, *L'étude et le rouet*, op. cit., p. 110. Cette citation s'applique initialement à Sartre mais elle peut être transposée de façon plus générale.

⁶² Ils pourraient en ce sens être considérés comme des microrécits et comme une nouvelle mise en abyme de la fragmentation des livres.

⁶³ Remarquons que l'épigraphe est également introduit par « lo que dijo », ce qui lui donne une tournure humoristique : « Lo que dijo Blaise Pascal: *Car il est malheureux, tout roi qu'il est, s'il y pense.* » (2000 : 29). Soulignons que la polyphonie dans *Kalpa Imperial* a entre autres été traitée par Soriano (« Genre, violence... », op. cit.) et Desmarais (Op. cit., p. 304).

[...] ¿Alguno ha visto las torres, los patios incalculables, las murallas negras, las fuentes? No, yo tampoco, y ahora ya es difícil que pueda llegar a hacerlo. Por eso es que esta historia es también de otros. Yo, a mí se me hacen presentes y se me halaga para que cuente viejos, olvidados hechos. Esta vez, ¿por qué no?, voy a tratar, presiento que sin demasiado éxito, de callar. (2000 : 29)

La figure du narrateur est ici traitée de façon humoristique (« voy a tratar, presiento que sin demasiado éxito, de callar ») et même ironique, si nous considérons qu'il va reprendre la parole deux fois au cours du récit et qu'il va également y apporter sa conclusion. Le silence de la voix autorisée reste donc momentané, mais il permet l'émergence d'autres récits qui offrent des perspectives nouvelles et originales. Cependant, nous ne retrouvons pas d'opposition manichéenne entre le discours des personnages situés en position subordonnée (« El pescador » et « la doncella de cámara ») et celui des personnages détenant l'autorité (Le narrateur et l'archiviste). L'opposition est plus subtile et nous allons maintenant l'explicitier.

Les narrations du narrateur et de l'archiviste, qui occupent la majeure partie du récit, racontent l'histoire du dernier empereur d'une puissante dynastie. Le narrateur affirme que l'empereur a humblement abdiqué face à la menace d'un grand guerrier qui a assiégé la capitale de l'empire. La version de l'archiviste le contredit pourtant : il affirme qu'un mystérieux mendiant, double de l'empereur, lui aurait usurpé le trône. Les deux hommes s'accordent pourtant sur le fait que l'empereur s'est enfermé dans sa chambre et qu'il ne laisse plus personne y entrer. Depuis son exil intérieur, il continue pourtant à gouverner en menant une politique particulièrement sanglante :

Encerrado en la cámara, iba a la guerra al frente de los ejércitos, ejecutaba a los sentenciados, violaba mujeres, construía puestos de avanzada, quemaba cosechas, sembraba sal, desviaba ríos, fundaba ciudades, las destruía, volvía a construirlas, declaraba guerras, desecaba pantanos, invadía naciones. Nunca hubo tantos ministros, nunca duraron tan poco; nunca murió tanta gente, nunca hubo tantas mujeres preñadas. Nunca estuvieron tan despobladas las calles ni tan poblados los campamentos. Nunca hubo tantas delaciones, ni tantas torturas, ni tanta tristeza. Y fue así durante veinte años. (2000 : 31)

Remarquons l'étrangeté syntaxique au début de l'extrait puisque l'empereur est à la fois enfermé dans sa chambre et capable de commander des armées. Cette description est donc paradoxale car l'Empereur, tout en étant absent physiquement, continue à détruire des villes et à violer les femmes de ses ennemis. C'est donc son aura qui demeure présente sur les champs de bataille et la personne qui lit est invitée à mettre à interpréter le texte de façon

symbolique : l'empereur n'est pas une figure réaliste mais constitue une allégorie du pouvoir autoritaire total et profondément violent. L'ubiquité de cette force qui contrôle les hommes depuis un ailleurs intemporel met ainsi l'accent sur le règne aveugle de la violence et sur l'absurdité des guerres. Les actions de l'Empereur constituent d'ailleurs la trame principale du récit, celle qui est racontée par le narrateur et l'archiviste. Cependant, les autres voix narratives nous offrent des histoires tout à fait différentes et mettent en relief l'existence de discours alternatifs qui demandent à être pris en compte. Ainsi, la femme de chambre décrit uniquement la vie de l'Impératrice, qui avait été complètement laissée de côté par le narrateur et l'archiviste :

— Era muy bella, la Emperatriz. Ya no me acuerdo cómo se llamaba, pero era muy bella y fue virgen toda su vida. Aunque quizá me equivoco y no murió virgen. Ojalá. Lo digo yo, que he enterrado a tres maridos y no me molesté en ser fiel a ninguno de los tres. [...] Llegó en una carroza y con un séquito, velada y vestida de púrpura. Ese mismo día la casaron con el Emperador. La casaron digo, porque cuando lo vio, flaco y blando como un gusano, los ojos colorados y las manos temblonas, le tuvo asco. Pero era noble y había sido educada para un trono. Pasó su noche de bodas sentada en un escabel, con una túnica blanca bordada en oro y flores en la cabeza, esperando, a la luz de una única lámpara. A la noche siguiente también esperó; yo misma le llevé flores frescas para la diadema. Y después ya no esperó más. Su puerta estuvo siempre cerrada con llave por dentro, aunque no hiciera falta. (2000 : 30)

La liberté sexuelle de la femme de chambre contraste avec la virginité de la princesse, obligée à se marier avec un homme qui la dégoûte mais « préparée » malgré tout à subir la domination sexuelle de son mari⁶⁴. La figure de l'Empereur sanguinaire mais invisible subit dans cet extrait une très forte parodie puisque son portrait est tout à fait inadapté à l'image que nous nous faisons de lui : il est tremblotant, maigre et mou comme un vers. Le fait qu'il ne se présente jamais à la porte de son épouse accentue de façon humoristique son invisibilité et sous-entend l'impuissance ou l'homosexualité. Ainsi, le retournement par rapport aux récits des autorités (Narrateur et archiviste) est total.

Ce retournement est complété ensuite par le récit du pêcheur vient détient également une vision opposée à la trame principale du récit (les guerres des empereurs et la fin de la dynastie des Princes Obscurs) :

—Yo nunca vi a ningún Emperador. Nosotros vivimos río abajo, en casas clavadas en el barro. Pescamos de noche. Salamos el pescado y lo vendemos.

⁶⁴ Signalons d'ailleurs que le récit du narrateur nous apprendra plus loin que la princesse mystérieuse a été « entraînée » dans un harem similaire à celui de *Cuentos con soldados* et de *Querido amigo*.

Buscamos mujer en otras casas clavadas en el barro. Tenemos hijos que crecen y nos ayudan a pescar. Cuando los hijos son grandes, nos morimos. (2000 : 31)

L'instance narrative première met ainsi en scène une vie humble et pacifique qui contraste avec l'absurdité des guerres et la recherche avide du pouvoir, et met en relief l'existence d'une parole différente de la version historique officielle. L'image pacifique et paisible du village de pêcheurs pourrait d'ailleurs donner l'impression d'une utopie bucolique. Celle-ci est néanmoins remise en question par le fait que les hommes ont le rôle actif dans la « recherche » des femmes, dans ce qui ressemble à une sorte de commerce. Cette remise en question est complétée par la division des rôles sous-entendue dans le discours du pêcheur (les hommes travaillent sur les bateaux et les femmes les attendent sur le rivage).

La confrontation entre les discours officiels et les discours périphériques demande à être mise en rapport avec le questionnement sur le pouvoir, bien qu'il n'y ait pas de dénonciation explicite de l'exclusion⁶⁵. La remise en question du pouvoir autoritaire nous semble ainsi une condition nécessaire à la construction d'une utopie plurielle et non excluante.

Toutefois, signalons que le récit demeurant principalement assumé par les autorités narratives : les récits de la femme de chambre et du pêcheur occupent moins d'un sixième de la totalité du récit⁶⁶. L'absence de confrontation directe entre les différentes voix est d'ailleurs particulièrement intéressante en ce sens qu'elle déclenche un processus actif chez la personne qui lit. La confrontation est en effet projetée sur sa conscience, lui imposant d'en interroger les enjeux et d'en assumer les effets dans sa pratique quotidienne.

Nous avons mis en évidence plus haut que la polyphonie est un procédé permettant d'imaginer une utopie multidimensionnelle. Nous allons maintenant étudier des phénomènes similaires à propos d'un autre élément favorisant l'émergence de points de vue alternatifs, l'importance primordiale des dialogues dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer.

Tout au long de notre étude, nous avons pu constater qu'une des fonctions principales du dialogue est de mettre à distance le discours dominant. Il s'agit à présent d'examiner comment ces dialogues permettent de donner un caractère tangible à l'utopie. Nous verrons

⁶⁵ Rappelons que le livre est très souvent mis en valeur comme un questionnement philosophique sur le pouvoir – la 4^{ème} page de couverture souligne par exemple qu'il s'agit d'une « allégorie du pouvoir ».

⁶⁶ Nous rangeons le discours de l'officier commandant la garde (moins d'une page) du côté des autorités narratives, bien qu'il présente lui aussi une certaine variation.

tout d'abord que les dialogues sont très souvent utilisés, tant dans les œuvres de SF que dans les écrits utopiques pour rapprocher les mondes étranges de la personne qui lit.

Dans l'œuvre de Gorodischer, les dialogues apportent des informations capitales pour la reconstitution du monde post-apocalyptique dans lequel se déroule l'histoire. Cette fonction n'est pas un fait isolé dans la littérature SF puisque, selon Langlet, les dialogues constituent un *segment d'explication* privilégié par le texte science-fictionnel. Ils sont en effet « un moyen élémentaire de motiver l'apport d'information »⁶⁷ et agissent de deux façons différentes : soit les informations apparaissent de façon involontaire dans le dialogue soit ce sont les personnages eux-mêmes qui demandent à leur interlocuteur des explications sur le monde qui les entoure. Les dialogues permettent ainsi d'éviter l'intervention d'une voix narrative hétérodiégétique omnisciente qui dominerait l'action et qui donnerait des informations de façon impromptue. En outre, le fait que ces informations proviennent d'un dialogue permet de donner à un caractère fortement plausible aux étrangetés.

Les dialogues établissent ainsi un lien intime avec la personne qui lit dans la mesure où ils se déroulent dans des situations de la vie quotidienne et qu'ils sont fortement marqués par l'utilisation d'un registre oral. Néanmoins, cette fonction cruciale du dialogue dans l'assimilation de l'étrangeté science-fictionnelle rappelle également celle qu'il occupe dans les utopies traditionnelles. En effet, celles-ci présentent très souvent la forme d'un dialogue entre, d'une part, un voyageur venant d'arriver dans l'espace utopique et, d'autre part, les commentaires d'un des habitant-es qui fait office de guide pour le nouveau venu. Cet échange constitue non seulement un prétexte motivant « l'apport d'informations » mais est aussi l'occasion de donner un aspect plus vivant et plus dynamique à l'utopie.

En outre, cette forme dialoguée facilite également l'accès à des réflexions philosophiques. Nous les retrouvons, en particulier, dans les œuvres de Platon qui mettent en scène Socrate discutant avec ses – un des thèmes majeurs de leurs discussions est d'ailleurs la construction de la cité idéale⁶⁸. L'oralité et le caractère dialectique du dialogue lui octroient ainsi une dimension pédagogique favorisant l'approximation à des savoirs qui peuvent paraître à première vue trop abstraits. Les dialogues contribuent ainsi à créer une dimension didactique qui met à la portée de tout le monde des constructions utopiques parfois trop éloignées du concret.

Trafalgar, une œuvre où les dialogues se démultiplient, est exemplaire des caractéristiques que nous avons venons d'évoquer : en racontant ses aventures extraordinaires,

⁶⁷ Irène Langlet, *La science-fiction..., op. cit.*, p. 48.

⁶⁸ Cf. Platon, *La république*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Trafalgar rapproche les pays fabuleux de son interlocuteur ou de son interlocutrice et un caractère encore plus tangible est donné aux utopies ou aux dystopies que le héros a pu visiter⁶⁹.

Au-delà de *Trafalgar*, nous retrouvons également de nombreuses scènes de conversations dans *Bajo las jubeas en flor* et l'univers diégétique prend même la forme d'un livre qui est lu par le reste des personnages, créant une autre forme d'échange. Ainsi, les discussions entre le Maestro et le capitaine dans *El Dulce Recuerdo de las Jubeas en Flor*, montrent comment un personnage peut arriver à contempler – et, parfois, à intégrer – des points de vue et des formes de vie symétriquement opposés à ses propres manières de penser et d'agir. L'importance des dialogues dans le livre s'observe aussi dans les très nombreuses discussions où les personnages tentent de « refaire le monde » : les conversations qui ont lieu au bar en face de l'université entre les étudiant·es en sociohistoire qui explorent les mondes passés et à venir, le dialogue entre Leo Sessner et le commandant Tardon sur la notion de bonheur, etc.

La fonction première de ces dialogues consiste donc à rendre vivante la narration et à effectuer un rapprochement entre les mondes étranges qui sont décrits et la personne qui écoute ou la personne qui lit. En outre, la forme dialoguée constitue une mise en abyme de la conversation entre la personne qui écrit et celle qui lit, éveillant l'attention de cette dernière et favorisant une compréhension mutuelle. L'écrivaine intervient d'ailleurs souvent dans ses livres de façon métaleptique pour expliciter cette relation privilégiée. Ainsi, rappelons qu'elle adresse, dans le péri-texte de *Trafalgar*, une note à l'attention de la personne qui va lire le livre : « querido lector, [...] tengo que pedirle un favor [...] así usted y yo nos vamos a comprender más fácilmente » (1979 : 7, je souligne). Ce rapport particulier est notamment mis en valeur dans le dernier fragment du livre, intitulé « Trafalgar y yo » :

—Porque hay cosas que no se pueden contar —dijo Trafalgar ese día de tormenta—. ¿Cómo las decís? ¿Qué nombre les ponés? ¿Qué verbos usás? ¿Habrá un idioma apropiado para eso? No más rico, no más florido ¿sino que tenga en cuenta otras cosas? Estuve en un mundo sin nombre, cubierto de selvas y de pantanos, lleno de animales monstruosos que no me llevaban el apunte, y en un claro de la selva, en una casa de madera blanca con tela metálica en las ventanas y una veleta en la cumbrera, había un hombre sentado en la galería frente a una mesa tomando té. Me senté con él y sirvió té para mí. Después volví a casa. (1979 : 219)

⁶⁹ Soulignons d'ailleurs à ce propos que la forme dialogique est nettement favorisée par les déplacements géographiques constants dans l'œuvre de Gorodischer qui impliquent forcément la rencontre d'autres personnages et la découverte de perspectives différentes.

Dans ce passage, Trafalgar explicite la difficulté de rendre compte d'un monde différent mais, en utilisant la forme du dialogue et en sollicitant l'implication active de son interlocutrice, il franchit déjà un pas dans la recherche d'une solution. Aletta de Sylvas a mis en valeur la relation singulière entre créatrice et personne-lectrice qui constitue pour l'écrivaine un acte de symbiose totale. Aletta affirme ainsi à propos du livre *Prodigios* :

Prodigios, la novela más amada por Gorodischer, se construye sobre el trabajo minucioso con el lenguaje. [La autora] entreteje las piezas narrativas en un todo sinfónico en el que la multiplicidad de voces contribuye a hacer de esta novela una de las más destacadas de la literatura argentina. [En el espacio de la novela] se produce un diálogo de emociones entre el creador y el lector. Así se propone como continuación del acto amoroso: leer y mirar se convierten en un acercamiento a un momento compartido por dos.⁷⁰

La participation active de la personne qui lit dans l'imagination de mondes différents est ainsi un fait nécessaire. L'auteur ne peut pas se poser avec son point de vue et imposer sa vision de l'utopie mais celle-ci se construit dans un entre-deux. Le dialogue permet ainsi d'éviter le dogmatisme d'une pensée qui s'exprime sans prendre en compte l'opinion contraire. Nous l'avons particulièrement bien observé dans les situations où un personnage se livre à un monologue stérile, comme dans le cas du professeur Severin dans *Opus dos*.

La structure dialoguée permet ainsi tout d'abord de rapprocher des mondes étranges et elle est aussi une garantie d'une pensée non dogmatique. Elle rejoint ainsi la nature polyphonique des œuvres d'Angélica Gorodischer. Celle-ci accorde une attention particulière à la prise en compte de points de vue différents en évitant des positions dogmatiques. L'élan utopique est donc indéniablement favorisé par l'écriture polyphonique. Elle libère l'énergie contenue dans les voix dissonantes et favorise l'émergence de discours périphériques qui nous autorisent à entrevoir des mondes alternatifs. Il convient ainsi de mettre en valeur le commentaire de Ursula Le Guin qui apparaît sur la 4^{ème} page de couverture de l'édition barcelonaise de *Kalpa imperial* : « se respira un inextinguible aroma de libertad ». Cet arôme de liberté qui se dégage de la lecture constitue un atout indispensable à l'heure d'envisager la possibilité d'une transformation sociale.

⁷⁰ Aletta de Sylvas *op. cit.*, p. 230-231

1.2.2. Le discours historique sous un prisme pacifiste et antipatriarcal

Nous avons examiné plus haut la déstabilisation d'une instance narrative centrale qui détiendrait l'autorité en ce qui concerne la production du sens. Dans *Kalpa imperial*, ce phénomène affecte particulièrement la façon dont l'Histoire est racontée puisque la version officielle concernant les guerres et les batailles épiques de l'Empereur est remise en question par une série de tensions. L'examen critique de l'Histoire est en effet crucial à l'heure d'éviter les erreurs du passé et d'envisager un processus historique de transformation sociale. Comme le rappelle María Rosa Lojo, cette déstabilisation de l'Histoire officielle doit d'ailleurs être mise en relation avec une tendance plus globale dans la littérature hispano-américaine :

El afán, que tan claramente manifiesta el narrador, de problematizar las supuestas verdades transmitidas, de encontrar verdades alternativas, caracteriza también en buena parte a la narrativa histórica, en particular a la llamada “nueva narrativa histórica” de Latinoamérica en el siglo XX. El conocimiento distinto del narrador de *Kalpa* proviene, no de una historia oficial depositada en los libros, sino de un móvil juego horizontal de perspectivas, que presumimos adquiridas, sobre todo, a partir de la escucha, del nomadismo y de la oralidad. Y su oficio aparece ligado a un arte y una ética del vivir cuyo valor supremo es la libertad, la independencia de toda servidumbre con respecto al poder: “un contador de cuentos no es nada más que un hombre libre y ser un hombre libre es muy peligroso”⁷¹

L'utopie ne peut être construite à partir de la version officielle de l'Histoire. Elle nécessite l'intégration de « vérités alternatives » afin de respecter l'égalité et la liberté de l'ensemble des membres d'une société. Le questionnement de l'Histoire est un donc outil puissant pour la construction d'une utopie multidimensionnelle.

Afin d'illustrer notre raisonnement, nous examinerons à présent une nouvelle paradigmatique de ce questionnement : « Enmiendas a Flavio Josefo » (1968 : 7-26). Nous verrons ensuite que ce texte nous pousse à rechercher une version sans cesse renouvelée des faits, dans un processus qui démontre qu'il n'existe pas de vérité originelle.

La nouvelle « Enmiendas a Flavio Josefo » annonce dès le paratexte qu'il s'agit d'une réécriture. Flavius Josèphe est un général et historien du I^{er} siècle A.C. Son œuvre la plus

⁷¹ María Rosa Lojo de Beuter, « *Kalpa Imperial*, metáfora de la Historia », in Juana Alcira Arancibia, Rosa Tezanos-Pinto (éds.), *La mujer en la literatura del mundo hispánico*, Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico de California, 2009, p. 205-206.

connue, *La Guerre des juifs*⁷², décrit le siège de la cité de Massada par les troupes romaines. Cette bataille se termine par le suicide collectif de ses habitant·es, qui préfèrent se donner la mort plutôt que de se rendre à l'ennemi. La réécriture de ce texte revêt un intérêt particulier car l'historien lui-même n'avait pas été présent pendant le siège et avait uniquement eu accès à des sources secondaires⁷³, ce qui fait que les amendements évoqués par le titre s'effectuent sur un récit qui a déjà été modifié par l'historien.

La multiplicité des sources est d'ailleurs constamment rappelée par les différentes voix narratives bien que trois d'entre elles soient clairement identifiées dans chaque fragment : le témoignage d'un chroniqueur qui a donné des informations mais qui n'était pas présent pendant le siège ; une mystérieuse lettre écrite par un des habitant·es de Massada et qui aurait été retrouvée par la suite ; le rapport du général romain. Les voix narratives soulignent même que, parfois, les différentes versions peuvent se contredire : « por la noche pero no lo dice el cronista » (1968 : 9-10). Cet emboîtement complexe des voix narratives, superposé à la focalisation variable du récit, constitue un procédé très fréquemment utilisé par Gorodischer et qui trouve son apogée dans *Trafalgar* et *Kalpa imperial*.

Les différentes voix narratives et les différents récits se rejoignent toutefois tous en un point : ils constituent une critique féroce du militarisme. Le même fait historique, le siège de Massada y est raconté quatre fois, avec une description détaillée des horreurs de la guerre⁷⁴. La critique s'amplifie même à mesure que nous avançons dans la lecture du texte. Signalons d'ailleurs que, dans chacun des quatre récits, de nouveaux fragments de textes viennent compléter ou modifier la version antérieure : adjectifs, groupes nominaux, phrases ou même paragraphes entiers viennent s'ajouter au récit antérieur. Voici comment est représentée la fin des habitant·es dans le premier récit :

El último hombre que quedó con vida recorrió las filas de muertos para el caso de que entre ellos hubiera alguno que necesitara todavía de su ayuda, prendió fuego al campamento y reuniendo todas sus fuerzas hincó un cuchillo una espada la punta de una bayoneta en su cuerpo y cayó muerto al lado de su familia según declaraciones de un cronista que no fue testigo presencial del

⁷² Flavius Josèphe, *Guerre des Juifs*, Paris, Les Belles lettres, 1975.

⁷³ Cf. l'étude de Pierre Vidal-Naquet : *Flavius Josèphe et La guerre des juifs*, Paris, Bayard Bibliothèque nationale de France, 2005. Rappelons, en outre, qu'il n'y avait pas de survivant·es à Massada et que donc, en principe, personne ne sait ce qu'il s'est réellement passé pendant les dernières heures du siège.

⁷⁴ Ce procédé n'est pas isolé dans l'œuvre de Gorodischer. On le retrouve, par exemple, dans *Historia de mi madre* où un même événement est raconté sous quatre formes différentes. Pour une analyse de ce phénomène : Michèle Soriano, « Propositions pour une construction hypertextuelle de la généricité », in Milagros Ezquerro et Julien Roger (éds.), *Le texte et ses liens I*, Paris, Indigo & côté-femmes, 2006). Soriano considère que la réécriture sous plusieurs perspectives constitue un questionnement métatextuel de la nomophatique.

hecho. El fuego no lo consumió todo quedaron trenzas aparejos de cuero una carta monedas. (1968 : 9-10)

Remarquons uniquement dans cette première version que l'histoire se déroule entièrement dans l'enceinte de Massada, que les détails sont peu nombreux et que les noms des protagonistes sont effacés mais aussi que la présence d'un informateur est déjà mentionnée. Voici l'histoire présentée sous un nouvel angle dans la quatrième version :

Juan el Esenio después de haber matado a Eleazar recorre las filas de muertos para el caso de que entre ellos hubiera alguno vivo todavía prendió fuego al campamento en el que las armas descansaban frente a los almacenes vacíos las piscinas sin agua las salas sin reyes mientras los oficiales despertaban al general que acababa por fin de dormirse dentro de un cuerpo que ya no le sirve por el que circulan espesos venenos que le agarrotan las manos el cuello la cintura que lo estríñen y lo ahogan y le impiden montar a caballo violar cautivas dormir sostener las riendas del carro triunfal y salen todos de las tiendas cuando el último hombre vivo en Masada a la sombra de los reyes caía muerto al lado de su familia según declaraciones de un cronista que no fue testigo presencial del hecho y que también dice que el fuego no lo consumió todo pues quedaron trenzas pegadas a cráneos de mujer aparejos de cuero una carta una sola y las monedas acuñadas por la rebelión y sin embargo el fuego ardió toda la noche hasta la mañana siguiente. (1968 : 17)

La variation principale entre les textes est la description de plus en plus détaillée de la violence : lames de couteau affilées, bouts de crâne arrachés, maisons incendiées et femmes violées constituent les éléments d'un tableau de plus en plus noir et de plus en plus violent. Cette dénonciation des horreurs de la guerre est d'ailleurs renforcée par la description du général, qui subit une déformation grotesque à mesure que les fragments se répètent – avec, par exemple, la description de plus en plus détaillée du fonctionnement de ses viscères.

Un autre élément qui varie entre les différents fragments est le sens donné à la décision des habitant·es de Massala, qui préférèrent se suicider plutôt que de se rendre à l'ennemi : la décision est initialement considérée comme un acte héroïque, avant d'être également remise en question par la voix narrative, puis par certain·es des assiégé·es et enfin par le général lui-même, pour de toutes autres raisons – il regrette de ne pas pouvoir violer des captives et de ne pas ramener des esclaves à Rome⁷⁵. Nous retrouvons ainsi un procédé d'anamorphose de

⁷⁵ La phrase « fue una decisión estúpida » ainsi que son contexte d'énonciation se transforment. On connaît initialement l'opinion de la voix narrative : « Por cierto que fue una decisión un poco estúpida ofrecerse a la muerte en vez de ofrecerse al general dolorido que esperaba más allá de las murallas. Pero se mataron las madres a los hijos y los hombres a las mujeres y a sí mismos y algunas mujeres se mataron por su mano frente a sus hombres listos para seguirlos » (1968 : 11). Remarquons d'ailleurs que les femmes trouvent dans cette version le courage de tuer leurs enfants puis de se tuer alors que cet élément disparaît ensuite. Dans le dernier fragment, le

l'image initiale qui affecte particulièrement le discours historique. La première version, qui apparaissait comme la plus proche de l'Histoire officielle, ne dénonçait pas explicitement les désastres de la guerre mais établissait l'ordre linéaire des événements de façon plutôt neutre. Au contraire, plus le récit se répète et se modifie, plus l'absurdité et les atrocités liées à la guerre apparaissent aux yeux de la personne qui lit. Autrement dit, si l'Histoire officielle se présente comme neutre, elle valorise toutefois la gloire des héros et l'importance des grandes batailles. Les récits alternatifs, eux, se concentrent sur l'absurdité de la guerre et sur l'effet sur les populations civiles⁷⁶.

Ainsi, aucun fragment ne peut prétendre à l'objectivité et tous apportent une dimension différente ; la voix centrale se retrouve déstabilisée et nous pouvons observer de façon très claire l'émergence de voix et de points de vue dissonants qui invitent la personne qui lit à une attitude critique et non figée. Ce texte nous intéresse d'autant plus qu'il met en évidence de façon remarquable un élément primordial traité par la théorie féministe, c'est-à-dire l'inexistence d'un modèle original. Comme nous l'avons remarqué ci-dessus, le texte constitue une réécriture d'un traité par l'historien romain, Flavius Josèphe, qui n'a pas vécu les faits mentionnés mais qui se fonde sur le récit d'une autre personne : « según declaraciones de un cronista que no fue testigo presencial del hecho » (1968 : 9-10, 11, 13, 16-17).

Cette information est fondamentale pour comprendre le récit et le texte attire notre attention sur elle. En effet, l'absence de témoignage original est un des seuls éléments qui se répète dans les quatre versions. De plus, elle est mise en relief par le fait que cette information est énoncée en plein milieu de la liste d'événements tragiques du siège de Massada. Elle interrompt donc le récit à quatre reprises et crée un contraste avec la diégèse.

Cette absence d'original ainsi que la coexistence d'énoncés contradictoires déstabilisent donc notre conception du vrai et du faux. Elle peut évidemment s'interpréter comme nouvelle déstabilisation de l'Histoire officielle. Mais, sur un plan philosophique, ce texte et son aspect parodique nous invite à méditer sur l'existence d'une Vérité originale. En

récit se focalise sur le général : « el general comprobó que todos los sitiados habían muerto las mujeres también los chicos también y todo le era indiferente menos el palacio que quizá tal vez hubiera querido recorrer si no le dolieran tanto las piernas después del ascenso pero alcanzó a pensar que había sido una decisión un poco estúpida esa de entregarse a la muerte en vez de entregarse ellos que tenían cuerpos jóvenes y eficaces aunque algunos hubieran tenido efectivamente que morir pero no todos para guardar las formas del triunfo » (1968 : 17).

⁷⁶ Signalons que nous retrouvons à dans la poésie conversationnelle de l'époque un questionnement similaire de l'Histoire. Par exemple, dans la poésie d'Antonio Cisneros, que nous avons évoqué plus haut à propos du travail sur le langage réalisé par l'écrivaine argentine. Cf., Antonio Cisneros, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, La Habana, Casa de las Américas, coll. « Premio Casa de las Américas », 1968.

outre, par le fait qu'il remet en question l'existence d'un original, il nous invite également à penser au concept du genre comme parodie tel qu'il est développé par Judith Butler :

L'idée que je soutiens ici, à savoir que le genre est une parodie, ne présuppose pas l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques. Au fond, la parodie porte *sur* l'idée même d'original ; tout comme la notion psychanalytique d'identification du genre renvoie au fantasme d'un fantasme – la transfiguration d'un Autre qui est toujours déjà une « figure » au double sens du terme –, la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original.⁷⁷

De même que les multiples perspectives se contredisent sans cesse et que le récit de Flavius Josèphe, censé être le premier récit, n'est pas non plus l'original, le genre constitue également une construction parodique soumise à des fluctuations incessantes qui ne possèdent pas d'original : il y aura toujours des versions multiples qui se recoupent et se contredisent⁷⁸. Si, d'une certaine manière, le déplacement incessant de la perspective trouble profondément nos repères et nous permet d'illustrer le phénomène que décrit Butler, « Enmiendas a Flavio Josefo » condense surtout dans un texte très bref⁷⁹ les multiples tensions que nous avons observées dans l'œuvre de l'écrivaine argentine.

Le texte qui ouvre *Las pelucas* illustre ainsi de façon saisissante le phénomène d'anamorphose. Il permet aussi d'expliciter la sensation de trouble qu'ont pu ressentir les lecteurs et les lectrices de Gorodischer et qui expliquent une certaine appréhension à l'égard du recueil. En effet, « Enmiendas a Flavio Josefo » contient une série d'éléments lacunaires qui peuvent apparaître comme des défauts d'écriture : paragraphes elliptiques, phrases très longues et sans ponctuation, mots qui s'accumulent parfois sans connexion logique, etc. Par exemple, la phrase « el fuego no lo consumió todo quedaron trenzas aparejos de cuero una carta monedas », qui présente certains problèmes de liaison syntaxique, devient : « el fuego no lo consumió todo quedaron trenzas de mujer pegados a cráneos descarnados aparejos de cuero una carta las monedas acuñadas por la rebelión muramos como hombres libres ». Cette phrase est également modifiée dans les amendements ultérieurs avec l'ajout ou la suppression de nouveaux éléments mais la syntaxe demeure elliptique. Il ne s'agit pas ici d'un défaut mais d'une invitation à laisser de côté une version parfaite et officielle du discours historique pour

⁷⁷ Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 261.

⁷⁸ Nous pourrions objecter que, originalement, il y eut « vraiment » un siège et un suicide collectif ; toutefois, nous choisissons de nous situer sur le plan du discours, depuis une perspective analytique qui permet d'illustrer l'idée de Butler. Remarquons également que cette multiplicité de versions fait écho à la multitude de temporalités possibles que nous avons pu observer dans « El mejor día del año » (1979 : 89-122).

⁷⁹ Remarquons que le format court de la « nouvelle » facilite ici le jeu de la réécriture.

s'imprégner, au contraire, de la sensation qui se dégage du texte, c'est-à-dire les horreurs provoquées par la guerre.

Les trous du récit se transforment ainsi en métaphore métatextuelle de la douleur, des blessures et des absences entraînées par les conflits militaires. Pour terminer notre analyse de « Enmiendas a Flavio Josefo », il convient de mettre en avant que la violence de la guerre est intrinsèquement reliée à un système de pouvoir patriarcal. Massala, qui peut constituer dans notre imaginaire l'image d'une ville utopique où les habitant·es se caractérisent par leur héroïsme et leur solidarité devant la mort, devient une dystopie sordide et absurde. Cet aspect dystopique contenu dans les récits d'Angélica Gorodischer a notamment été mis en relief par Michèle Soriano dans son analyse de *Kalpa Imperial* :

Quels sont les traits que dénoncent les dystopies de Gorodischer que nous analysons ? L'autoritarisme, le totalitarisme, la tyrannie, certes. Mais, dans leur omniprésence, ces traits sont aussi conçus comme l'essence même du pouvoir, d'un système hiérarchique qui naturalise les inégalités et les discriminations qui le fondent. Le point de vue marginal qui construit ces dystopies engendre, dans les anamorphoses qu'il compose, un questionnement radical des catégories naturalisées qui définissent les limites de l'*humain* et du *représentable*, autrement dit un questionnement radical de l'universalisme abstrait des narrations patriarcales qui ont, durant des siècles, maintenu ségrégations et oppressions, afin de favoriser la reproduction du pouvoir qu'elles accompagnent.⁸⁰

Dans l'œuvre de Gorodischer, l'idéologie dominante est en effet constamment reliée aux « narrations patriarcales » et à la violence qu'elle engendre. Dans « Enmiendas a Flavio Josefo », cela est notamment visible dans la violence de genre qui accompagne la guerre : les hommes de Massada font preuve d'une cruauté impitoyable en assassinant leurs femmes, le général ne songe qu'à violer les captives, etc. Les éléments qui, en revanche, permettent de contrecarrer cette violence sont la déconstruction de l'autorité narrative détenue par les généraux romains : le général qui commande le siège mais également l'autorité historique représentée par Flavius Josèphe (qui est également un général romain). En outre, la remise en question de l'héroïsme et, dans un des fragments, le fait que certaines femmes effectuent elles-mêmes le triste choix de se donner la mort : « algunas mujeres se mataron por su mano frente a sus hombres listos para seguirlas » (1968 : 24).

⁸⁰ Soriano, « Genre, violence politique... », *op. cit.*, p. 192.

Dans « Enmiendas a Flavio Josefo », l'enjeu du récit est la remise en question du discours historique à travers l'émergence de perspectives périphériques. Cette préoccupation pour l'Histoire constituera une constante dans l'œuvre de l'écrivaine argentine, comme nous avons pu le remarquer plus haut à propos de *Kalpa imperial*.

Remarquons pour conclure que la structure fragmentaire et elliptique que nous avons mise en évidence fonctionne de façon plus globale dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer en s'associant à une multitude d'éléments qui demandent la participation active de la personne qui lit. Les mécanismes sciences-fictionnels en sont un exemple très illustratif puisque, comme nous l'avons souvent remarqué, le *segment explicatif* n'est jamais complet et n'effectue jamais de développements didactiques. Le texte demande à la personne qui lit d'investir les pistes d'interprétation qui lui sont ouvertes et fonctionne comme une véritable « machine à trous » (selon l'expression d'Umberto Eco⁸¹). Cette recomposition permanente fait d'ailleurs écho aux mondes décrits, qui sont eux-mêmes morcelés, fragmentés et en pleine reconstruction. Il nous semble ainsi que le rôle actif de la personne qui lit et, plus particulièrement, le travail de reconstruction qui lui est exigé, sont à mettre en relation avec l'élan utopique qui se dégage de la lecture et qui invite à la construction de nouveaux mondes. Un phénomène similaire caractérise d'ailleurs l'unité globale de l'œuvre d'Angélica Gorodischer et les fragments liminaires entre les différents récits que nous étudierons dans le prochain chapitre.

⁸¹ Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, Le livre de poche, 1985.

Conclusion

Les textes d'Angélica Gorodischer nous invitent ainsi à construire une utopie profondément dynamique capable d'intégrer une pluralité de points de vue. Nous avons ainsi mis l'accent sur la nécessité de toujours conserver une réflexion critique à l'égard d'un monde qui ne doit jamais cesser d'évoluer et qui accepte des formes multiples et variées de subjectivité. Les analyses contenues dans ce chapitre méritent d'ailleurs d'être mises en perspective avec celles que nous avons réalisées précédemment, par exemple avec la pluralité de caractères et de natures humaines que nous étudie dans *Trafalgar*. Mais cette vision de l'utopie est aussi illustrée *a contrario* dans « Los embriones del violeta » (1973 : 113-152). Les membres de l'équipage échoués sur Salari II sont en effet libres d'exaucer tous leurs désirs mais cela ne veut pas dire qu'ils vont arriver à créer un monde utopique. Inversement, ils vont se retrouver isolés dans leur monde personnel et entraînés dans un cycle perpétuel qui ne peut que rappeler la dystopie.

Ainsi, la personne-lectrice est invitée à maintenir un doute qui l'accompagnera dans le processus utopique de transformation sociale. Mais ce doute constant ne peut-il pas également porter au pessimisme ? En effet, s'il ne peut y avoir de vérité absolue, s'il n'existe pas de société parfaite et pas de recette pour l'utopie, ne pourrions-nous pas alors nous sentir découragés ? L'absence de modèles précis ou de vérités objectives ne serait-elle pas quelque part la marque d'une attitude défaitiste ?

Afin de répondre à ces questions, signalons déjà que l'humour et la parodie nous invitent à nuancer toute interprétation négative ou univoque de l'œuvre. Ce rire libérateur qui se dégage de l'œuvre d'Angélica Gorodischer nous pousse toujours à relativiser ses problèmes qui affectent la construction d'un nouveau monde et à minimiser les situations qui affectent notre égo. Mais, outre l'humour, il existe d'autres formes de maintenir l'élan moteur de l'utopie et ce sont celles-ci que nous allons à présent explorer.

Chapitre 2. La personne lectrice face au kaléidoscope : reconstruire l'unité dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer

« Tengo nostalgia de un país que todavía no está en el mapa »

Eduardo Galeano

Introduction

La métaphore du kaléidoscope décrit particulièrement bien l'impression de la personne qui contemple l'œuvre d'Angélica Gorodischer. Constituée de multiples fragments qui brillent individuellement, celle-ci nous invite à les assembler pour produire une image harmonieuse. C'est cette démarche que nous allons accomplir dans ce chapitre puisque nous allons étudier les articulateurs de sens à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre. Ne serait-ce pas d'ailleurs la même démarche que les textes nous demandent d'accomplir pour découvrir le sens de l'utopie ?

Signalons d'une part que l'étymologie grecque du terme *kaléidoscope* renvoie à la « bonne vision » ou à la « belle vision », qui est aussi celle que la personne-lectrice doit adopter pour retrouver l'harmonie déstructurée du texte. D'autre part, il est significatif que le mot « kaléidoscope » apparaisse dans le seul récit qui décrit une société utopique concrète : « La lucha de los González por un mundo mejor » (1979 : 123-156). Rappelons que la planète (nommée Gonzwaledworkamenjkaleidos dans le texte mais que Trafalgar reconnaît comme González) est aussi en chemin de devenir une utopie après l'action décisive de Ribkamatia et l'intervention des techniciens de Edessbuss. La combinaison entre « la bonne vision » et la libération de la force motrice de l'utopie nous montre ainsi que les deux éléments sont liés. Aussi, le récit nous indique-t-il qu'il existe une « bonne vision » non seulement pour décrypter le texte mais aussi pour déclencher l'élan utopique.

En effet, rappelons que les textes d'Angélica Gorodischer mettent l'accent sur le rôle actif de la personne qui lit : celui-ci doit interpréter, assimiler, sélectionner, ordonner, construire du sens et, finalement, inventer un univers propre. Ainsi, cette activité lectrice contrecarre la tendance négative que nous avons évoquée à la fin du chapitre précédent. Souvenons-nous en outre de la note de l'autrice qui introduit *Trafalgar* : la personne qui lit a le choix de ne pas respecter l'ordre linéaire mais il n'y a pas de relativisation absolue pour autant car il existe un sens de lecture cohérent qui suit le processus d'apprentissage, lent et progressif, du personnage principal⁸².

⁸² Voir : *infra*, p. 318-326.

Nous verrons ainsi dans ce chapitre que, même si les textes d'Angélica Gorodischer contiennent une forte tension centrifuge, ils nous invitent aussi à réfléchir de façon globale sur le monde. La seule façon d'accéder à l'utopie est d'accepter les valeurs profondes de liberté ou de solidarité mais celles-ci doivent toujours remises à l'ordre du jour et situées historiquement et socialement.

Nous insisterons en premier lieu sur le fait que les textes d'Angélica Gorodischer constituent un ensemble cohérent pouvant être considéré comme une encyclopédie de savoirs alternatifs pour penser le monde contemporain. Ce savoir encyclopédique favorise le passage à l'action et garantit le maintien d'une perspective critique. Nous verrons enfin que le meilleur moyen d'atteindre une utopie dynamique et multidimensionnelle consiste à adopter une démarche reposant sur une éthique de l'ambiguïté, telle qu'elle est décrite par Simone de Beauvoir. Nous observerons enfin que l'art et la nature possèdent une valeur essentielle à l'heure d'envisager de nouveaux mondes et doivent également être prises en compte par la personne qui lit pour compléter son savoir encyclopédique et son action politique.

« La novela es el arte de lo inconcluso, de lo que aún no termina. El arte de lo abierto, frente a un mundo de cerrazones, de reducciones ideológicas, económicas, morales, de todo tipo. »

Carlos Fuentes

2.1. L'encyclopédie de savoirs alternatifs

L'œuvre d'Angélica Gorodischer possède une structure ouverte qui favorise la remise en question de tout dogmatisme et de tout discours d'autorité. Toutefois, nous avons également mis en relief la présence d'une instance narrative supérieure qui organise la production discursive à toutes les échelles de l'écriture. Cette instance est porteuse d'une certaine idéologie et nous avons étudié à plusieurs reprises son effet sur la production du texte, notamment en ce qui concerne l'arrangement des différents discours à l'intérieur du récit. Il s'agit donc à présent de se pencher plus spécifiquement sur l'agencement extranarratif des récits, c'est-à-dire leur disposition au sein des livres dans lesquels ils sont contenus mais aussi, au-delà, les connexions hypertextuelles entre les livres eux-mêmes.

En effet, l'ensemble des livres ainsi que les différents morceaux dont ils sont composés forment une unité qui a rarement été analysée en tant que telle. Cette unité peut d'ailleurs s'observer de façon remarquable en ce qui concerne la production SF de l'autrice : de nombreuses passerelles existent non seulement entre les récits mais également entre les livres eux-mêmes. Nous étudierons ainsi tout d'abord la forme polytextuelle particulière des livres SF de l'écrivaine argentine avant d'examiner les liens concrets qui les unissent. La mise en valeur de cette unité globale nous conduira alors à considérer l'œuvre dans son ensemble comme une « encyclopédie ouverte » servant à élaborer une méthode de connaissance du monde qui peut ensuite être réinvestie dans l'action politique.

2.1.1. *Story suite* et fragmentation au sein des livres

Au cours de notre étude, nous avons observé à plusieurs reprises une fragmentation des livres en plusieurs textes qui peuvent se lire de façon autonome mais qui forment également un réseau de sens cohérent et significatif. C'est le cas de presque tous les livres où les traits de la SF sont dominants : *Opus dos*, *Bajo las jubeas en flor*, *Trafalgar*, *Kalpa imperial* mais aussi, plus tard, celui de *Las repúblicas*. Quelle valeur donner à cette forme spécifique de disposition des récits au sein d'un livre ? Signalons tout d'abord que cette forme n'est pas un cas isolé au sein de la littérature de science-fiction et que, selon Irène Langlet, elle favoriserait même l'activité xéno-encyclopédique de la personne qui lit : « L'impulsion poussant le lecteur à "fabriquer des mondes" est dopée par toute faille, toute rupture ou toute absence. [Cette forme] peut en effet se servir des "déliations" pour dynamiser l'ensemble de la construction de mondes »⁸³. Cette structure a d'ailleurs été utilisée à plusieurs reprises par Ursula Le Guin, qui met ses avantages en valeur de la façon suivante :

Il existe un terme péjoratif utilisé en anglais pour désigner les livres contenant des nouvelles « collées ensemble » avec un ruban adhésif fait de mots : *fix-up* [assemblage]. Cependant, il ne s'agit pas d'un assemblage aléatoire, pas plus qu'on ne saurait le dire d'une suite de Bach pour violoncelle seul. Cette structure littéraire permet de faire des choses que le roman ne permet pas. C'est une vraie forme littéraire et elle mérite un vrai nom : peut-être pourrions-nous l'appeler *story suite* [suite de récits] ?⁸⁴

Le Guin rappelle que la critique tend à sous-estimer les possibilités offertes par cette structure ouverte car elle a souvent été utilisée comme une « solution de secours » lorsque un·e écrivain·e n'avait pas pu ou, dans le meilleur des cas, n'avait pas souhaité produire un roman cohérent à partir des nouvelles. Cette forme ne se limite évidemment pas à la littérature de science-fiction mais elle y a connu un développement important. Les auteurs les plus importants de la SF l'ont ainsi utilisée, notamment ceux de l'époque appelée Âge d'Or de la science-fiction : les *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury, *Les robots* de Isaac Asimov ou *La faune de l'espace* de Alfred Elton Van Vogt sont des cycles de nouvelles autonomes (souvent publiées séparément) mais également interconnectées.

⁸³ Irène Langlet, *La science-fiction...*, op.cit., p. 116.

⁸⁴ Ursula Le Guin, *L'anniversaire du monde* [*The Birthday of the World*, 2002], Robert Laffont, Paris, 2006, p. 12, traduction revue (citée par Langlet, *ibid.*, p. 117).

L'existence de cette nouvelle concordance entre Ursula Le Guin et Angélica Gorodischer peut probablement s'expliquer par l'adéquation entre une forme polytextuelle⁸⁵ « à trous » et de nombreux éléments que nous avons traités jusqu'à présent. Aussi, la *suite* correspond-elle parfaitement à l'idée d'une utopie cinétique ouverte et non dogmatique prenant en compte une multiplicité de points de vue et remettant en question l'existence d'essences figées. Le terme musical de *suite* a en outre l'avantage de convoquer un univers sensoriel différent, la musique, mettant ainsi en valeur un aspect esthétique qui, comme nous le verrons plus loin, correspond très bien à la production de Gorodischer. Dans l'optique de son utilisation dans le cadre de notre étude, le terme *suite* pose toutefois problème car il crée en français une certaine confusion ; en anglais, il ne s'applique qu'au domaine musical mais son usage en français, « suite d'histoires », met l'accent sur sa signification première, c'est-à-dire qu'il suggère de façon spontanée et involontaire une progression linéaire qui ne correspond pas forcément à la structure des livres étudiés.

Rappelons également que Malva E. Filer définit *Trafalgar* comme un « ciclo de cuentos » selon la terminologie employée par Forest Ingram⁸⁶. Cette appellation, équivalente de l'anglais *short story cycle*, présente pourtant deux défauts : d'une part elle ne marque pas la différence avec un « libro de cuentos » ou une « recopilación de cuentos » ; d'autre part, le terme « cuento » ne permet pas de mettre en valeur la spécificité de chaque fragment textuel qui compose la *story suite*. Pour marquer la singularité et les significations particulières produites par cette forme polytextuelle, nous choisissons néanmoins de conserver l'expression *story suite* mais nous conserverons le terme en anglais⁸⁷. En outre, pour désigner chaque fragment textuel de la composition en *suite*, nous utiliserons à présent le terme « morceau » afin de marquer la différence par rapport à « cuento » ou « nouvelle ».

Après avoir mis en valeur l'existence de cette structure spécifique au niveau du livre, signalons à présent que, dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer, nous avons également constaté la fragmentation de l'ensemble textuel à une échelle plus petite que celle du livre. En effet, certains récits sont eux-mêmes divisés en plusieurs fragments narratifs qui ont la taille et l'autonomie d'un micro-récit mais qui peuvent également être réunis pour former un ensemble unitaire. Tout au long de cette étude, nous avons mis en relief plusieurs exemples de ce phénomène : « Diálogo entre dos que saben » (*Opus dos*), « Las dos manos » (*Casta luna*

⁸⁵ Le terme « polytextuel » a été proposé pour la première fois par Bruno Montfort dans un article consacré à « la nouvelle et à son mode de publication » (*Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 153-171). Le Groupe de Recherches sur le Recueil de l'Université de Laval (Québec) a par la suite développé cette notion. Cf. < www.crilc.org/grr >

⁸⁶ Voir : *infra*, p. 307.

⁸⁷ Ce refus de traduction est similaire à l'utilisation en français du terme *fix-up* ou, en dehors de la critique SF, du terme *patchwork*.

electrónica et *Kalpa imperial*) ou « Enmiendas a Flavio Josefo » (*Las pelucas*), en sont des exemples notables, chacun à sa manière. Mais, de façon générale, l'enchâssement de différents récits produit un effet polyphonique similaire qui contribue à mettre en scène une situation d'énonciation traversée par des discours antagoniques.

Cette fragmentation du texte constitue d'ailleurs aussi un trait fondamental de certains romans ultérieurs de l'écrivaine argentine comme *Prodigios* (1994) ou *Tumba de jaguares* (2005). Aletta de Sylvas a mis en valeur cette composition textuelle singulière de la façon suivante :

Prodigios, la novela más amada por Gorodischer, se construye sobre el trabajo minucioso con el lenguaje. [la autora] entreteje las piezas narrativas en un todo sinfónico en el que la multiplicidad de voces contribuye a hacer de esta novela una de las más destacadas de la literatura argentina.⁸⁸

Le recours à la métaphore musicale (« un todo sinfónico ») s'accorde avec celle qui est contenue dans l'expression *story suite* qui, dans l'esprit de Le Guin, fait référence aux compositions musicales du compositeur Johann Sebastian Bach. Aussi, les œuvres SF d'Angélica Gorodischer présentent-elles une structure similaire à celles de sa production ultérieure : malgré des ramifications qui se développent parfois de façon extrême, la personne qui lit est invitée à les suivre une à une et à les reconstituer au sein d'un ensemble cohérent.

C'est d'ailleurs probablement dans *Bajo las jubeas en flor* que la narration atteint son plus haut degré de ramification. « Veintitrés escribas » (1973 : 45-88) est en ce sens exemplaire puisqu'il est divisé en huit fragments textuels. Six d'entre eux portent d'ailleurs un titre qui les identifie par rapport au morceau de la *story suite* dans lequel ils sont inclus. Chacun de ces six fragments peut ainsi être lu de façon indépendante et la preuve en est que l'un de ces fragments fut publié dans le magazine nord-américain *BOMB*⁸⁹. Privé d'informations supplémentaires, la personne qui découvre ce texte a l'impression qu'il s'agit d'une nouvelle indépendante : séparé de l'ensemble textuel dans lequel il était originellement inclus, « Un hombre importante » peut parfaitement se lire comme une nouvelle brève puisqu'il contient une présentation de la trame narrative, un développement et un dénouement final.

⁸⁸ Aletta de Sylvas, *La aventura de escribir*, op. cit., p. 230-231.

⁸⁹ Angélica Gorodischer (trad. Marguerite Feitlowitz), « An Important Man », *BOMB*, n° 32, Juillet 1990, p. 59-61. « An important man » est la traduction du sixième fragment de « Veintitrés escribas », intitulé « Un hombre importante ».

En réalité, c'est uniquement après avoir atteint la fin de la nouvelle, et en faisant la somme des personnages projetés dans le fragment final, que la personne qui lit a le loisir d'interpréter « Veintitrés escribas » comme un tout cohérent. Afin de mieux observer cette structure narrative particulière, nous reproduisons ci-dessous un tableau qui présente de façon schématique les différents fragments :

Tableau 3. Structure enchâssée de « Veintitrés escribas ».

Pages	Titre du micro-récit	Résumé de la trame narrative et identification des personnages projetés au fragment final
45-47	Fragment introductif	Evocation d'une parabole sur le temps.
47-55	« Los pájaros mecánicos »	Des militaires en fuite entrent dans une maison et s'approprient deux femmes. <i>Coronel Vrontdt / capitán Preznik = 2</i>
55-60	« La primavera de la vida »	Torture d'un étudiant dans un centre de police. <i>Manero (torturador) = 1</i>
60	« Capítulo VII »	Résumé d'un manuel d'histoire sur les grandes invasions barbares et la chute de l'Empire romain. <i>Los Invasores del Norte = 17</i>
60-65	« Lo que contó la Salamandra »	Pendant une guerre, un officier militaire fait exécuter un homme en raison des sentiments homosexuels qu'il éprouve pour lui. <i>Comandante Páez Loyola = 1</i>
65-70	« Un hombre importante »	Un couturier cocu se venge en assassinant sa femme. <i>El sastre = 1</i>
70-75	« El huésped »	Un sage chinois assassine un homme <i>El muy sabio Sao Kaneshiro = 1</i>
75-88	Fragment final	Reunión en Fortaleza Consternación <i>Total des personnages projetés : 23</i>

Dans ce tableau, nous pouvons notamment observer que chaque protagoniste a commis un crime qui explique le fait qu'il soit ensuite télétransporté à la « la Fortaleza Consternación », où se déroule l'action dans le fragment final. Le tableau montre aussi qu'en effectuant le décompte des personnages qui se retrouvent projetés vers le fragment final, on arrive au chiffre 23 qui correspond au nombre de scribes mentionnés par le titre : « Veintitrés escribas ». Signalons d'ailleurs que le premier fragment indiquait déjà les règles du jeu à la personne qui lit, en proposant même une justification sommaire – à la fois scientifique et imaginative – du phénomène :

Las mentes más organizadas en el ejercicio intelectual pueden remitirse a dos pensamientos, uno de Einstein y otro de Langevin, sobre la naturaleza del

tiempo. En cuanto a las inclinadas al ensueño y a la fantasía, nada de lo que va a narrarse puede causarles desazón alguna, motivo por el cual toda indicación bibliográfica puede resultar por ahora superflua. En una superposición de tiempos durante la cual transcurría indudablemente el siglo veinte [...] se concertó en la llanura opaca una reunión de personajes, todos los cuales tenían, si se estudian minuciosamente los caracteres, las circunstancias y algunos rasgos comunes. (1973 : 46)

Les deux grands théoriciens du temps et de la relativité sont invoqués ici pour donner une légitimité scientifique au récit, même si celui-ci vise surtout à attiser l’imaginaire de la personne qui lit. Les autres références sur le temps sont en effet fictives : Jor Aast ou l’écrivain roumain Mihail Stanciu peuvent difficilement être retrouvés dans une encyclopédie quelconque alors que Abdul Alhazred, lui, correspond à l’auteur fictionnel du *Necronomicon* imaginé par Howard P. Lovecraft.

Dans le même fragment, une bibliographie apocryphe est aussi inventée par l’autrice : « Ho, L’ : *Réalité et Irréalité du Temps*. Paris, Moeb, 1925; Mulnő, R.: *Tres Ensayos Sobre el Tiempo*, 2.a ed., trad. de M. Ramírez Calles. Buenos Aires, Ciencia Eterna, 1918; Narváez, N. A.: *Historia Comentada de Diez Grandes Mitos Recurrentes*, Vol. II. México, López Hnos., 1946; Woods, K. F.: *Times Time*. Londres, Sears, Lloyd & Co., 1911 » (1979 : 47)⁹⁰. Eu égard à la facticité de ces sources, la personne qui lit est donc principalement invitée à « estudiar minuciosamente los caracteres, las circunstancias y algunos rasgos comunes » (1973 : 46), c’est-à-dire à rechercher un sens à partir des caractéristiques communes partagées par les personnages projetées à la « Fortaleza Consternación ». Rappelons que c’est la violence patriarcale et l’autoritarisme des personnages qui sont partagés par les vingt-trois scribes. En effet, le fragment final est une mise en scène du Jugement final et, pour se sauver, ils doivent eux-mêmes deviner pourquoi ils sont là : une énigme qu’ils n’arrivent pas à résoudre puisqu’ils finiront par s’entretuer⁹¹.

L’enchâssement des récits au sein de « Veintitrés escribas » produit ainsi un effet de mise en abyme de la structure générale du livre, c’est-à-dire une *story suite* au sein de la *story suite*. Ce phénomène n’est pas un cas isolé dans *Bajo las jubeas en flor* et il se retrouve aussi dans la plupart des autres nouvelles ; souvenons-nous par exemple des paraboles du Vieux

⁹⁰ Ces références apocryphes sont également interprétées comme des essais réels. Par exemple : « No es la primera vez que Angélica proyecta su interés por los ensayos científicos en sus textos narrativos. Ya en *Trafalgar* (1979) incursiona en el tiempo sincrético y en las infinitas variantes de tiempo. Sus lecturas de Mulnő (“Tres ensayos sobre el tiempo”), Woods (“Times Time”) y de L’Ho (“Realité e irrealité du temps”) [...] » (Graciela Aletta de Sylvas, « Género y deseo: la vida de las mujeres en dos novelas de Angélica Gorodischer », *Confluencia*, vol. 28, n° 2, Printemps 2013, p. 244).

⁹¹ Voir : *infra*, p. 196-199.

Maestro qui se lisent de façon autonome mais qui sont aussi intercalées dans le cadre de la trame narrative principale. Dans « Los sargazos », c'est la superposition de textes de nature différente, introduits sans préalable narratif, qui crée une coupure de la trame narrative : poèmes, chansons, lettres à un correspondant chinois viennent interrompre le récit sans justification apparente. Dans « Los embriones del violeta », c'était la superposition de six récits différents qui correspondent à l'histoire individuelle de chacun des membres de l'équipage et qui se rejoignent finalement dans les mémoires de Leo Sessler. Enfin, dans « Semejante día », le protagoniste est propulsé dans un univers différent à chaque fois qu'il franchit la porte d'une des salles du « Musée du Parc » – la superposition d'espaces-temps à laquelle le protagoniste est confronté ressemblant, à bien des égards, à la mosaïque d'univers morcelés que l'on retrouve dans le reste du livre.

Un phénomène est cependant vérifiable pour l'ensemble des textes : ce n'est qu'à la fin du récit que la personne qui lit peut reconstituer les pièces du puzzle, l'unité du texte ne se situant pas à son origine mais à son arrivée. Cette structure narrative est d'ailleurs illustrée de façon métatextuelle et ludique par le premier récit du livre, « Bajo las jubeas en flor ». Remarquons tout d'abord la présence d'un objet mystérieux : le livre que le vieux Maestro offre au commandant emprisonné (« [El viejo maestro] sacó de bajo su camisa un alto de papeles atados con un cordel », 1973 : 27). La présence de cet objet-livre, composé de nombreux feuillets différents reliés entre eux par un ruban, constitue une image métatextuelle de l'organisation fragmentaire du recueil (*story suite*). Mais le jeu métanarratif ne s'arrête pas là car le commandant est situé dans la même position que la personne-lectrice : il doit remettre en ordre les morceaux du récit pour comprendre l'histoire invraisemblable qui lui est arrivé et entame alors la lecture du livre fragmentaire que lui a offert le Maestro afin d'y trouver une explication logique : « Adiós, volví a decir, y me puse a leer el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias con cierta atención » (1973 : 37).

Ce travail d'interprétation reflète donc celui que la personne a le loisir d'effectuer si elle souhaite octroyer une cohérence globale au livre. Ce processus de construction du sens est d'ailleurs illustré de manière figurative par l'image du ruban qui relie les pages du livre, le seul élément du livre immédiatement compris par le commandant :

Entendí tanto como lo de los números o las parábolas del viejo viejísimo. Era como un catálogo con explicaciones, pero sin sentido alguno. [...] Y así sucesivamente, lleno de enumeraciones y enumeraciones que se iban haciendo cada vez más absurdas. Al final, preceptos y poemas y al final de todo una frase que hablaba de un cordel que ataba todas las ideas, y que supuse que era

el cordel atando los papeles que me había dado el viejo viejísimo, en cuyo caso los papeles serían las ideas. (1973 : 27)

De façon métatextuelle, la personne qui lit (et qui, rappelons-le, s'identifie au commandant) est invitée à suivre un jeu de reconstruction en octroyant un sens symbolique aux morceaux qui composent le livre : « los papeles serían las ideas ». Tout comme les pages représentent des idées, le « ruban » acquiert lui aussi un sens métaphorique : il représente l'ensemble des connecteurs logiques grâce auxquels l'œuvre acquiert un sens global unifié. Dans le cas de *Bajo las jubeas en flor*, nous avons constaté plus haut comment ces connexions s'établissent grâce à la critique de l'ordre masculiniste, maintes fois tourné en dérision.

Tout comme il existe une unité cachée derrière chaque morceau textuel, une connexion logique existe sur le plan de la construction du sens et de l'interprétation du texte. Ainsi, malgré son apparente fragmentation et les significations multiples du récit, celui-ci demande toutefois à être rétabli par la personne qui lit. En ce sens, la mise à jour des valeurs profondes de l'instance idéologique guide la personne qui lit vers une interprétation concrète. D'ailleurs, ce phénomène qui caractérise les livres au niveau de leur structure intérieure peut également être observé à une échelle supérieure, c'est-à-dire au niveau des connexions entre les livres eux-mêmes.

2.1.2. Les passerelles entre les œuvres et la construction d'une perspective multiangulaire

Après avoir mis en relief comment le processus de construction du sens s'effectue grâce aux interstices du récit au sein du livre *Bajo las jubeas en flor*, il s'agit donc à présent de considérer que le travail de reconstitution de l'unité peut également être effectué en reliant entre eux les différents livres publiés par l'écrivaine. En effet, s'il existe un procédé de mise en abyme de la fragmentation du livre en ce qui concerne les parties qui le composent, nous disposons aussi de plusieurs éléments permettant de « fabriquer un ruban » entre les différentes œuvres. Nous allons tout d'abord évoquer la présence d'éléments concrets très précis qui constituent de véritables passerelles entre les œuvres.

En effet, certains éléments narratifs récurrents peuvent déjà être identifiés sans effort cognitif de la part de la personne qui lit. L'élément le plus important par rapport à l'unité des œuvres est probablement le personnage de Trafalgar Medrano : évidemment, *Trafalgar* lui est dédié mais il apparaît aussi de façon plus discrète dans trois autres livres d'Angélica

Gorodischer : *Casta luna electrónica*, *Mala noche y parir hembra* et *Kalpa imperial*. Nous savons déjà qu'il est le protagoniste du récit « A la luz de la casta electrónica », texte situé en dernière position de *Casta luna electrónica*. Trafalgar apparaît aussi comme l'auteur de l'épigraphe initiale de *Kalpa imperial* (« El siglo veinte me deprime »). Il est enfin le protagoniste d'une des nouvelles de *Mala noche y parir hembra* : « De cómo cinco aventureros descendieron hasta las profundidades y de lo que allí acontecieron » (1983 : 25-43)⁹².

Il n'est toutefois pas étonnant que Trafalgar constitue un des ponts entre les œuvres d'Angélica Gorodischer. Ce personnage condense parfaitement non seulement l'aspect humoristique prononcé des textes mais il est aussi, comme nous l'avons mis en relief, une figure argentine de la masculinité, à plusieurs égards parodique et hypertrophiée.

Il y a également deux autres éléments qui constituent des ponts entre les œuvres. La bibliographie fictive d'essais sur le temps qui se trouvait dans *Bajo las jubeas en flor* se projette dans *Trafalgar*. En effet, dans « El mejor día del año » (1979 : 89-122), la projection métalepique de l'autrice, Angélica Gorodischer, croise le protagoniste alors que ce dernier sort d'une bibliothèque où il vient de consulter les livres de Mulnō, L'Ho et Woods⁹³ que nous venons de mentionner. L'existence de ces livres savants sur le temps, dont le contenu nous est uniquement accessible par le titre, contribue à renforcer l'impression d'être dans un espace-temps différent du nôtre mais qui partage de nombreuses similitudes. Tout comme le suggère le célèbre texte de Borges, « El jardín de los senderos que se bifurcan »⁹⁴, une multiplicité de temps et de possibilités co-existent et les sociétés imaginées dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer se fondent sur une variation de notre propre présent.

D'une façon plus générale, les œuvres SF de Gorodischer peuvent ainsi être conçues comme des variations passées ou futures de notre monde. Ainsi, même si *Kalpa imperial* se déroule vraisemblablement dans un espace-temps situé dans un futur lointain où notre société a disparu, des traces de notre civilisation subsistent encore ; remarquons, par exemple, la mention dans le premier récit du livre, « Retrato del emperador », d'un grand dramaturge nommé Orab'Maagg : « Ekkemantes I se sonreirá porque a él también le gusta mucho el teatro y se pondrá a hablar con entusiasmo de la última tragedia en verso de Orab'Maagg que se estrenó en la capital » (2000 : 15). Comme nous l'indique l'autrice elle-même, il s'agit du

⁹² Ce texte parut initialement dans la revue SF *El péndulo* : Angélica Gorodischer, « De cómo cinco aventureros... », *El péndulo*, n° 10, 1982, p. 25-52.

⁹³ « —¿Qué estuviste leyendo en la biblioteca? —le pregunté. Sacó un papel del bolsillo, lo desdobló y leyó: —"Tres Ensayos sobre el Tiempo", de Mulnō. "Times Time" de Woods. Y "Realité et Irréalité du Temps", de L'Ho » (1979 : 90).

⁹⁴ Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur, 1942.

nom de famille de Griselda Gambarro écrit à l'envers⁹⁵. Dans le dernier récit de *Kalpa*, « La vieja ruta del incienso », les références à notre monde atteignent leur paroxysme dans les récits métadiégétiques que raconte un vieux « contador de cuentos » et dont nous reproduisons ci-dessous un extrait :

Cuando los animales hubieron comido, ellos se sentaron alrededor del fuego y Nonne sirvió carne y caldo y arroz en los cuencos y El Gato preparó café y preguntó suavemente:

—¿ Vas a contar una historia, padrecito?

—Una vieja historia —dijo Z'Ydagg —, muy vieja, de los tiempos en los que el mundo era joven y nadie sospechaba que iba a nacer en él el más poderoso y más vasto Imperio que conocería el hombre. Les voy a contar la historia de Yeimsbón que era el hermano menor de Yeimsdín, el que se había casado con esa mujer que era tan bella que se decía que su rostro había lanzado mil barcos por los aires, ¿se acuerdan? Pues bien, Yeimsbón se casó a su vez, cuando estuvo en edad de casarse, con una mujer también muy bella pero muy mandona y ambiciosa, que se llamaba Magareta'Acher y se fueron juntos y se establecieron en la ciudad de Erinn, en la que poco tiempo después, debido a su bondad y a su valentía, Yeimsbón subió al trono como rey. Yeimsbón y Magareta'Acher tuvieron un hijo al que llamaron Yanpolsar y una hija a la que llamaron Bernadetevlin. (2000 : 206-207)

Cette histoire constitue en fait la réécriture de la vie d'Agamemnon telle qu'elle est décrite dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* ainsi que par les grands tragédiens grecs (Eschyle, Sophocle, Euripide). Dans la version du conteur Z'Ydagg, James Dean (Yeimsdín-Menelaos) devient le frère de James Bond (Yeimsbón-Agamemnon), qui se marie à Margaret Thatcher (Magareta'Acher, dans le rôle de Clytemnestre) ; leurs enfants sont Jean-Paul Sartre (Yanpolsar-Oreste) et la politicienne Bernadette Devlin (Bernadetevlin-Electre). Cette reconstruction de la mythologie a déjà été commentée par ailleurs⁹⁶ mais signalons uniquement que la majeure partie de ces personnages légendaires proviennent du domaine cinématographique : de grandes stars du cinéma comme Alain Delon (Alendelón), Kirk Douglas (Kirdaglas), Marilyn Monroe (Marillín), Clark Gable (Clargueibl), Marlène Dietrich (Marlenditrij), Brigitte Bardot (Briyibardo) mais aussi le chien Rin-Tin-Tin ou, encore Orson Welles (Orsonuéis) et Walt Disney (Gualdisnei). Les icônes du cinéma se mélangent ainsi aux personnages historiques ou fictifs comme ceux que nous avons évoqués (remarquons que les

⁹⁵ Voir : annexe, p. .

⁹⁶ Maya Desmarais remarque d'ailleurs à propos de ce passage que l'onomastique « renvoie de façon caricaturale aux traits principaux de chaque protagoniste : la bravoure et la cruauté dans le cas de ces deux protagonistes, l'intelligence pour leurs enfants ». Desmarais, *op. cit.*, p. 101. Voir également : Michèle Soriano, « Genre, violence politique et dystopie », *op. cit.*

personnages issus du monde politique sont des femmes) mais aussi à John Lennon (Yonlenon), Emma Bovary (Emabovarí) ou même Mona Lisa (Monalisa).

L'histoire, la mythologie et la littérature canonique se mélangent donc à la culture pop (la musique et, surtout, l'industrie cinématographique nord-américaine) et à de grandes figures intellectuelles pour produire une mythologie parodique. Cette mythologie, qui constitue l'unique vestige de notre civilisation, subsiste uniquement grâce aux histoires racontées par « los contadores de cuentos » – qui sont les seuls à connaître certains secrets de l'Histoire. Ces éléments rappellent, certes, les traits d'une esthétique parodique post-moderne, mais il nous semble néanmoins que leur rôle est principalement de créer des liens tangibles entre le monde de la personne qui lit et le monde a priori étranger de *Kalpa imperial*. Ainsi, les propos de Z'Ydag le conteur insistent sur la continuité historique : « —Una vieja historia [...], de los tiempos en los que el mundo era joven y nadie sospechaba que iba a nacer en él el más poderoso y más vasto Imperio que conocería el hombre ».

Un autre élément porte d'ailleurs la marque de l'histoire et sert à établir une connexion entre *Kalpa Imperial* et le présent historique : l'instrument de musique dénommé « serel ». Ce dernier est mentionné à plusieurs reprises dans le récit que nous venons d'évoquer, « La vieja ruta del incienso », mais il apparaît également dans le troisième récit du livre, « El estanque » (2000 : 136). En réalité, il nous appartient d'établir cette connexion *a posteriori* puisque le « serel » apparaît dans la production SF ultérieure de Gorodischer, c'est-à-dire dans *Las Repúblicas* (1991) et dans *Las señoras de la calle Brenner* (2012). Signalons néanmoins que la nature du « serel » varie d'un livre à l'autre puisqu'il désigne tout d'abord un instrument à cordes puis, dans *Las Repúblicas*, un instrument à vent :

El hombre de Bolbaumis abrió la bolsa de forma rara, sacó el serel, tensó las cuerdas, ajustó una, dos llaves de marfil y tocó unos acordes. (2000 : 197)

Walconda oyó la música. Alguien tenía un serel en alguna parte. (1991 : 121)

El serel alcanzó una nota increíble [...] — Tengo algo que decirte – le dije apartando los labios de la embocadura. Arrimé la boca al instrumento y pulsé, exhalé, lloré. (1991 : 125)⁹⁷

Nous déduisons donc que la nature de l'instrument a évolué d'une civilisation à l'autre, probablement en raison des siècles qui se sont écoulés, *Kalpa imperial* étant situé dans un futur lointain alors que *Las Repúblicas* a lieu une cinquantaine d'années après la date d'écriture. Bien qu'il soit très discret, le lien avec notre propre société peut donc être établi avec davantage de précision par la personne qui lit. D'ailleurs, le même jeu de déformation de

⁹⁷ Le « serel » apparaît à plusieurs reprises dans le dernier récit du livre (1991 : 116, 125, 129, 132, 139).

l'onomastique a lieu dans *Las Repúblicas*, où l'Argentine post-apocalyptique a été divisée en au moins sept républiques indépendantes : Rosario, Entre Dos Ríos Ona (Patagonie), Riachuelo (Buenos Aires), Yujujuy (Jujuy et le Nord de l'Argentine), Ladocta (Córdoba), Labodegga (La Rioja). La déformation affecte aussi des personnages célèbres : Einstein et Eisenstein fusionnent et deviennent Einsteinstein (« Albert Eisteinstein, ese genio multifacético virtuoso del violín, autor de películas de ciencia ficción y estudioso del espacio tiempo. », 1991 : 122). La similitude dans le processus de déformation ainsi que la présence du « serel » nous incitent donc à établir, d'une part, des liens entre les deux livres et, d'autre part, une connexion avec nos sociétés contemporaines.

L'intertextualité entre les différents livres de Gorodischer peut en outre être renforcée par de légers détails qui concernent les rééditions des œuvres. Nous retrouvons ainsi des éléments hypertextuels dans « Strelitzias, langestremias e hisophilas », le récit qui été ajouté par l'autrice à *Trafalgar* vingt-sept ans après la parution initiale du livre. Dans ce récit humoristique, le héros rencontre la fille qu'il a eue (sans le savoir) avec la reine Lapslázuli lors de son passage sur la planète Veroboar⁹⁸ et celle-ci s'avère être une admiratrice d'une œuvre antérieure de l'écrivaine : *Kalpa imperial*. Dans le même récit, nous découvrons également une référence à la plante imaginaire « zyminia », qui pousse également sur la planète de Colatino, la planète où ont lieu les événements décrits dans le premier récit de *Bajo las jubeas en flor*. Ces interventions textuelles réalisées *a posteriori* sont ainsi la marque d'une continuité entre les différentes parties de l'œuvre d'Angélica Gorodischer.

La somme des connexions peut paraître infime et les éléments que nous avons mentionnés pourraient être perçus comme des détails insignifiants. Mais il s'agit de rappeler que les liens entre chaque morceau des *story suite* est aussi très faible : par exemple, pour *Kapa imperial*, María Rosa Lojo rappelle que la seule connexion concrète entre les différents textes qui composent la *story suite* est la présence du « contador de cuentos »⁹⁹.

L'image d'une œuvre globale présentant une unité repose donc sur la construction d'un réseau cohérent de liens significatifs. Elle est tout d'abord une extension de la forme

⁹⁸ « Strelitzias, langestremias e hisophilas », in *Trafalgar*, Buenos Aires, Emecé, 2006. Il s'agit donc d'un retour en arrière qui clôt le cycle de *Trafalgar* puisque la rencontre avec Lapslázuli avait eu lieu lors de la première aventure racontée par le héros. Cette interprétation renforce d'ailleurs l'idée selon laquelle il y a une véritable progression dans le temps diégétique des récits qui composent *Trafalgar* : le protagoniste est de plus en plus âgé au fur et à mesure que l'on avance, sa fille étant déjà une adolescente lors du dernier récit. En outre, l'évolution du personnage de Trafalgar est également marquée par d'autres éléments : le fumeur invétéré de cigarettes brunes a par exemple arrêté de fumer car sa fille le lui a demandé mais, de façon plus idéologique, il a fait le choix de donner une éducation non-conventionnelle à sa fille.

⁹⁹ « La presencia de este personaje es la única justificación para que se haya juzgado a este libro como "novela", aunque está compuesto por unidades independientes que ni siquiera responden al concepto de cuentos encadenados. » (María Rosa Lojo, « Kalpa imperial, metáfora de la Historia », *op. cit.*, p. 205).

particulière de chaque livre et que nous avons évoquée de nombreuses fois tout au long de cette étude : la *story suite*.

2.1.3. La littérature comme connaissance du monde : l'œuvre d'Angélica Gorodischer comme « encyclopédie ouverte »

Mais si plusieurs passerelles intertextuelles existent entre ses œuvres SF, peut-on pour autant parler d'un univers commun aux différents livres ? Les éléments réunis sont en effet peu nombreux et l'autrice ne s'est jamais prononcée sur l'existence d'un tel univers. Néanmoins, les passerelles que nous avons mises à jour mettent en relief l'existence d'une perspective globalisante que la division des livres en plusieurs fragments interconnectés (*story suite*) ne fait que renforcer : au sein des livres, peu d'éléments permettent de construire l'unité. Par exemple, les récits de *Bajo las jubeas en flor* ne présentent ni les mêmes coordonnées spatio-temporelles, ni la même trame narrative et aucun personnage ne franchit le seuil d'un récit à l'autre. Pourtant, les six textes sont reliés entre eux par l'existence du livre-univers ; c'est aussi le cas de *Opus dos* avec le livre de Lacross, même si la trame narrative y est très souvent similaire. Les autres livres que nous avons évoqués se construisent également sur ce modèle, en particulier *Kalpa imperial* même si *Trafalgar* fait exception, la figure du héros permettant une connexion forte entre des univers *a priori* très différents.

Nous ne pouvons pas ainsi parler d'un univers commun tel qu'il existe chez d'autres écrivain·es SF ; il est en effet fréquent de trouver au sein du genre des sagas ou des séries comme *Le cycle du Â* de Alfred E. Van Vogt ou celui de *Fondation* d'Isaac Asimov. Remarquons toutefois que, dans la littérature SF, il est aussi habituel que les connexions entre les séries ne soient pas aussi clairement établies que dans les cycles mentionnés. Ainsi, certains éléments, parfois minimaux, constituent des constantes mais chaque livre peut parfaitement se lire de façon indépendante. C'est le cas, par exemple, de l'univers SF d'Ursula Le Guin car très peu d'éléments peuvent permettre de créer une connexion forte entre les récits. Comme l'écrivaine elle-même déclare :

Des gens très sympathiques m'écrivent des lettres en me demandant l'ordre de lecture pour ce qu'ils appellent le cycle de Hain ou la saga d'Ekumen, ou quelque chose dans le genre. Comment vous dire ? Le fait est qu'il n'y a pas de cycle ou de saga. [Les récits] ne forment pas une histoire cohérente. Il y a, certes, quelques connexions claires entre eux, oui, mais d'autres sont extrêmement troubles. Il y a aussi quelques grandes discontinuités (par

exemple qu'est devenue la télépathie après *La main gauche de la nuit* ? Qui sait ? Demandez à Dieu et elle vous dira peut-être qu'elle a arrêté d'y croire.¹⁰⁰

Le Guin précise ainsi que l'idée d'un « cycle de Hain » fut forgée au niveau de la réception des œuvres : « Des gens sérieux et consciencieux, en le baptisant l'Univers de Hain, ont tenté d'en retracer l'histoire et d'en dérouler le fil chronologique. Personnellement, je l'appelle l'Ekumen et c'est un cas désespéré. Son fil chronologique ressemble à ce qu'un chaton retire du panier à tricot, et son histoire est surtout constituée de trous »¹⁰¹. L'autrice porte ainsi l'attention sur ces trous que les lecteurs et lectrices ont investis pour construire la cohérence de l'univers de Hain. En ce qui concerne l'œuvre de Gorodischer, cela serait probablement possible à réaliser mais l'écrivaine n'a donné aucun indice en ce sens. Il s'agit donc plutôt de considérer ces éléments elliptiques qui, paradoxalement, pourraient former un tout cohérent.

En réalité, l'existence de passages entre les différents textes (que nous avons le choix ou non d'investir) participe d'une conception plus globale de l'œuvre d'art comme un produit fragmenté. Cette structure rhizomatique correspond à d'autres phénomènes que nous avons décrits plus haut comme le caractère ouvert des récits, la place laissée à l'interprétation de la personne-lectrice, la structure dialogique et polyphonique, etc. Dans une large mesure, l'importance donnée au fragmentaire participe plus globalement d'une esthétique et d'une pensée philosophique qui n'ont cessé de se développer pour atteindre leur apogée au XX^e siècle. En cela, les théories critiques produites par l'école de Francfort, qui remettent en cause la visée totalisante de la pensée hégélienne, sont amplement significatives et nous fournissent de nombreux exemples d'une pensée alliant le fragmentaire à l'utopie. Ainsi, dans l'œuvre inachevée que Walter Benjamin était en train de composer avant sa mort prématurée, le penseur allemand analyse les possibilités offertes par la forme fragmentaire.

Dans son livre *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*, Daniel Link met en relief le caractère fortement utopique de cette entreprise : « Walter Benjamin imaginaba una obra total: sería una obra puramente armada sobre la base de fragmentos: *La obra de los pasajes*,

¹⁰⁰ « People write me nice letters asking what order they ought to read my science fiction books in — the ones that are called the Hainish or Ekumen cycle or saga or something. The thing is, they aren't a cycle or a saga. They do not form a coherent history. They do not form a coherent history. There are some clear connections among them, yes, but also some extremely murky ones. And some great discontinuities (like, what happened to "mindspeech" after *Left Hand of Darkness*? Who knows? Ask God, and she may tell you she didn't believe in it any more.) » (<<http://www.ursulakleuin.com/FAQ.html>>).

¹⁰¹ Ursula K. Le Guin, *L'anniversaire du monde*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 7.

llamaba Benjamin a esa utopía »¹⁰². Cette conception utopique du passage est particulièrement observable dans l'analyse que le penseur allemand dédie à Charles Fourier. Examinant l'architecture des phalanstères, Benjamin rappelle le caractère utopique que revêtent les passages au XIX^e siècle dans la pensée de Fourier :

Dans les passages, Fourier a reconnu le canon architectonique du phalanstère. [...] Les passages qui ont primitivement servi à des fins commerciales, deviennent chez Fourier des maisons d'habitation. Le phalanstère est une ville faite de passages¹⁰³.

L'exemple de Fourier est particulièrement intéressant car il montre comment la vision utopique se reflète dans l'art de l'architecture, qui entretient un rapport particulier avec l'organisation sociale. L'analyse de Benjamin permet ainsi d'illustrer comment peuvent se combiner art, utopie et organisation sociale. Toutefois, le rapport est clair car il concerne l'architecture, qui entretient *per se* un rapport avec l'organisation de la vie humaine. Comment saisir dès lors le rapport avec entre littérature et utopie ?

La réflexion que développe Italo Calvino autour de ce thème peut s'avérer particulièrement éclairante. Invité à donner une série de conférences à l'université d'Harvard, l'écrivain s'interroge sur la valeur de la littérature par rapport à l'avènement du nouveau millénaire¹⁰⁴, notamment par rapport aux avancées technologiques et au statut de l'œuvre d'art dans le monde dit post-industriel. Son positionnement est celui d'un écrivain contemporain mais il examine avant tout les grandes œuvres de ses prédécesseurs, notamment celle des écrivains du XIX^e siècle. Il évoque ainsi les projets encyclopédiques de Novalis, Humboldt, Balzac, Mallarmé ou Flaubert qui ont chacun tenté de donner une image surplombante et complète de leur société et de la vie humaine. Il met en avant une des fonctions primordiales de la littérature en tant que méthode de connaissance et définit pour le roman contemporain une fonction encyclopédique qui est toutefois radicalement différente de celle du XIX^e siècle :

¹⁰² Daniel Link (éd.), *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 1994, p. 3. Il s'agit du préambule décrivant l'organisation de ce recueil d'articles sur le rapport SF-utopie mais aussi, de façon plus générale, l'esprit de la collection que Link a créé dans les années 90 : « Los Cuadernillos de Géneros no son meras antologías. Son un trabajo de fragmentación y tramado de esas otras voces » (*Idem*).

¹⁰³ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle, [Exposé de 1939] », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 294.

¹⁰⁴ Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Madrid, Siruela, 1994. Ce livre est composé du texte de cinq conférences à l'université d'Harvard, prévues pour l'année 1985, qui n'ont jamais eu lieu en raison de la mort prématurée de l'auteur. Les essais furent publiés de façon posthume grâce à Esther Calvino, épouse de l'écrivain, sous le titre : *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1988.

Lo que toma forma en las grandes novelas del siglo XX es la idea de una enciclopedia *abierta*, adjetivo que contradice desde luego el sustantivo *enciclopedia*, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo. Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple.¹⁰⁵

Calvino utilise donc un oxymore, *encyclopédie ouverte*, pour mettre en relief une double tension présente chez de nombreux·ses écrivain·es du XX^e siècle qui, abandonnant la prétention d'une œuvre complète ou universalisante, ne renoncent pas pour autant à l'idée de posséder des connaissances étendues et variées sur le monde. Cette forme particulière de conception de l'encyclopédie décrit de façon judicieuse les écrits d'Angélica Gorodischer car ceux-ci sont nourris d'incessantes lectures, non seulement littéraires, mais aussi techniques et scientifiques (physique, biologie, économie, anthropologie, etc.). Dans l'entretien que nous avons eu avec elle, nous pouvons ainsi avoir un aperçu de comment elle-même envisage le rapport entre littérature et sciences :

Leo mucha divulgación. Porque Aldous Huxley decía que quien quiere escribir tiene que leer todo, no solamente literatura. Y estoy de acuerdo. No leo ciencia porque no tengo formación ni información pero leo mucha de la buena divulgación, de física y de astronomía, todo lo que puedo. La paleoantropología me vuelve loca. Me parece maravillosa. Porque la ciencia te da un montón de... no de ideas, pero te da una... conducta para recibir todo lo extraño que se te ocurre. Porque los astrónomos están todos locos. (risas) ¡En serio! No son gente normal. Y eso a mí me encanta que no sean gente normal.¹⁰⁶

Gorodischer rejoint ainsi Calvino quand ce dernier affirme que la science contemporaine est un réservoir inépuisable d'images pour la littérature : « El discurso por imágenes, típico del mito, puede nacer en cualquier terreno, aun en el del lenguaje más alejado de cualquier imagen visual, como el de la ciencia de hoy. Incluso al leer el libro científico más técnico o el libro de filosofía más abstracto se puede encontrar una frase que inesperadamente sirva de estímulo a la fantasía figurativa. »¹⁰⁷. La notion d'encyclopédie ouverte doit ainsi être distinguée des visées totalisantes des grandes œuvres réalistes du XIX^e

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 131 (Je souligne).

¹⁰⁶ *Infra*, p. 525.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 104-105. Ce commentaire concerne plus particulièrement la genèse d'une de ses œuvres, *Cosmicómicas*. Dans les cinq conférences prévues par Calvino sur le rôle de la littérature dans le monde contemporain, une grande partie de sa réflexion porte sur le rapport entre science et littérature. Dans la première conférence, intitulée « Levedad », il affirme : « En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy antiguas, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo... Pero si la literatura no basta para asegurarme que no hago sino perseguir sueños, busco en la ciencia alimento para mis visiones, en las que toda pesadez se disuelve... » (*Ibid.*, p. 19).

siècle qui visaient à brosser un tableau complet de l'expérience humaine. Calvino rappelle par exemple que Gustave Flaubert a lu plus de 1500 volumes pour écrire son dernier livre (inachevé) concernant l'histoire de deux encyclopédistes (*Bouvard et Pécuchet*)¹⁰⁸. L'auteur italien formule néanmoins le paradoxe suivant : malgré les différences colossales entre les prétentions des œuvres du XIX^e et celles du XX^e, la littérature est toujours pensée par les écrivain·es comme une méthode de connaissance du monde.

Certes, cette volonté de connaissance est rarement affichée en tant que telle, et elle a perdue toute prétention scientifique, comme dans le roman expérimental de Zola¹⁰⁹. Toutefois, comme Calvino le rappelle, l'écriture a toujours fonctionné comme une méthode de connaissance du monde, depuis les mythologies ou les littératures de l'Antiquité. L'auteur italien imagine cependant une filiation plus récente pour la conception de la littérature qu'il défend : les écrits de Cyrano de Bergerac dont il rappelle sa proximité avec le milieu scientifique¹¹⁰, ceux de Jonathan Swift ou ceux de Voltaire. En effet, les *Voyages de Gulliver* ou les contes philosophiques de Voltaire, sans prétendre à l'exhaustivité, ont recours à l'imagination, à la métaphore et à l'humour tout en donnant naissance à de solides connaissances sur le monde.

Eu égard à ces réflexions, nous pouvons appréhender certaines similitudes entre les œuvres de Calvino et de Gorodischer. L'écrivaine argentine le mentionne deux fois dans ses œuvres, tout d'abord dans *Trafalgar*¹¹¹, puis dans le paratexte initial de *Kalpa imperial* : « Agradezco profundamente el estímulo que me brindaron Hans Christian Andersen, J. R. R. Tolkien e Italo Calvino, sin cuyas palabras de aliento este libro no se hubiera escrito » (2000 : 11). Cette note de remerciement, à la fois sincère et ironique, met en valeur les similitudes de l'œuvre avec celle de l'auteur des *Cosmicomics* et des *Villes invisibles*¹¹² – la mention de Andersen et de Tolkien aux côtés de Calvino indique néanmoins que les textes de l'argentine accentue l'aspect imaginatif en décrivant davantage les univers et en assumant la

¹⁰⁸ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1999 (1881).

¹⁰⁹ La prétention de Zola est de faire passer le roman de l'art au stade scientifique, tout comme Claude Bernard pour la médecine : « Le but de la méthode expérimentale, le terme de toute recherche scientifique, est donc identique pour les corps vivants et pour les corps bruts : il consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou, autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène. » (Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, 2006 [1880], p. 15.)

¹¹⁰ « Extraordinario escritor, Cyrano, que merecería ser más recordado, y no sólo como primero y auténtico precursor de la ciencia ficción, sino por sus cualidades intelectuales y poéticas. Partidario del sensismo de Gassendi y de la astronomía de Copérnico, pero instruido sobre todo en la “filosofía natural” del Renacimiento italiano —Cardano, Bruno, Campanella—, Cyrano es el primer poeta del atomismo en las literaturas modernas ». (*Ibid.*, p. 32).

¹¹¹ « Tuve que volver a mis aventuras, invocando para mis adentros a Marco Polo, a Edgar Rice Burroughs, a Italo Calvino y a los anales de geografía. » (1979 : 74).

¹¹² Italo Calvino, *Cosmicomics : récits*, Paris, Seuil, 1997 [1965] ; Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, 1996 [1972].

partie « aventure » du conte. Chez les deux écrivain·es, nous ne trouvons pas de fresques sociales mais une pluralité de situations et de paraboles sur la vie humaine qui, rassemblées dans l'esprit de la personne qui lit, construisent une multitude de savoirs.

La présence d'un élément que nous avons analysé à plusieurs reprises nous permet d'ailleurs d'approfondir cette caractérisation générale de l'œuvre. Il s'agit du processus d'auto-réflexion produit par la multiplication des effets de miroir qui donnent à voir le livre comme un reflet de notre monde, un effet qui se dédouble au sein même de la diégèse dans certains des livres (*Opus dos* ou *Trafalgar*, par exemple). En outre, nous avons remarqué au sein du texte¹¹³ la présence de miroirs déformants qui accompagnent une esthétique parodique de la déformation qui est profondément ancrée dans l'héritage hispanique depuis la Célestine ou le Quichotte. L'un des auteurs contemporains qui ont porté à son apogée cette esthétique de la déformation fut le dramaturge espagnol Ramón del Valle-Inclán : « Les héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada »¹¹⁴. Ainsi, chez Valle-Inclán, l'*esperpento* constitue un reflet déformé mais aussi la seule façon de reproduire l'essence des problématiques socio-politiques du contexte historique.

Nous avons pu observer que cette esthétique de la déformation s'exprime chez Gorodischer par une parodie souvent féroce et portée à l'extrême¹¹⁵. Il s'agit ainsi de considérer que ces personnages et ces situations, souvent décrits comme les produits d'une imagination débordante, constituent une alternative aux codes de représentation du réalisme et à la fameuse affirmation de Stendhal : « Le roman : c'est un miroir que l'on promène le long du chemin »¹¹⁶. Cette vision du roman a bien sûr essaimé au sein de la littérature hispano-américaine, et une des représentantes éminentes du réalisme dans le continent, Clorinda Matto de Turner, compare même le roman à une photographie de la société :

¹¹³ Par exemple, dans *Cuentos con soldados*. Voir : *infra*, p. 163-165.

¹¹⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Madrid, Austral, 2006 (1924).

¹¹⁵ Au-delà des multiples exemples qui sillonnent cette étude, nous avons également pu observer des phénomènes similaires dans notre mémoire de master, où les personnages de pouvoir étaient décrit de façon ubuesque. Voici, par exemple, la seule description du président de la République de Rosario : « El estómago del presidente era una irritable bolsa grisácea manchada de puntos de sangre oscura. Cuando el presidente comía y bebía, la bolsa grisácea latía y se agitaba luchando contra esa masa blanduzca que entraba, hasta que conseguía expulsarla. Cuando el presidente no comía ni bebía, la bolsa exudaba un licor agrio y gruñía de dolor. » (1991 : 88).

¹¹⁶ Cette citation, qui est en réalité attribuée par Stendhal à César Vichard de Saint-Réal, figure en exergue du chapitre I du *Rouge et le Noir*. Néanmoins, il ne semble pas que Stendhal ait eu la même vocation totalisante que certains de ses contemporains et, d'ailleurs, ses écrits portent très souvent vers le symbolisme. Voir : Marie de Gandt, *Stendhal, « Le Rouge et le Noir »*, Paris, Bréal, 1998.

Si la historia es el espejo donde las generaciones por venir han de contemplar la imagen de las generaciones que fueron, la novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo, con la consiguiente moraleja correctiva para aquéllos y el homenaje de admiración para éstas. Es tal, por esto, la importancia de la novela de costumbres, que en sus hojas contiene muchas veces el secreto de la reforma de algunos tipos, cuando no su extinción.¹¹⁷

Certes, l'œuvre de Gorodischer ne vise pas à peindre un tableau des vices et des vertus de la société. Toutefois, si nous l'envisageons dans son ensemble comme un tout cohérent, certaines problématiques : réflexions sur un plan individuel sur des notions comme l'arrogance, la cupidité, la vanité ou la soif de pouvoir mais également sur un plan collectif sur des questions comme l'autoritarisme, les injustices sociales et économiques, le racisme, le colonialisme, les différents types de violence, le sexisme, etc. Une vision d'ensemble de l'œuvre de l'écrivaine argentine permet ainsi de broser non pas une fresque sociale mais un ensemble cohérent de problématiques dessinant un tableau pertinent du monde contemporain.

Au-delà de la forme en *story suite* et des passerelles entre les œuvres que nous avons repérées plus haut, rappelons-nous que certains éléments hypertextuels nous incitent à considérer une cohérence globale de la production littéraire d'Angélica Gorodischer. Par exemple, le titre de *Trafalgar* constitue en effet une référence au maître du réalisme espagnol, Benito Pérez Galdós, et à la série des *Episodios Nacionales*. En outre, dans le même livre, Honoré de Balzac apparaît comme une des lectures préférées du protagoniste, aux côtés de « Cervantes, Vian, Le Guin, Lafferty, Villon, Borges, Euripides, D'Artagnan, Skorpion, Corto Maltés »¹¹⁸. Ce mélange entre des auteurs et des formats très différents (de la tragédie grecque à la SF féministe et de Cervantes aux bandes dessinées) peut sembler *a priori* incohérent mais, au-delà de l'aspect provocateur, ce qui est en jeu c'est la remise en question des frontières entre les différents genres et mouvements littéraires. Cela est d'ailleurs défendu dans le livre par Trafalgar lui-même :

—Yo aparte de ciencia ficción y policiales no leo más que Balzac, Cervantes y el Corto Maltes.

—Muy lejos vas a llegar con esa mescolanza absurda.

—¿Dónde absurda, dónde? Son de los pocos que tienen todo lo que se le puede pedir a la literatura: belleza, realismo, diversión, qué más querés.¹¹⁹

¹¹⁷ Clorinda Matto de Turner, « Proemio », *Aves sin nido*, La Habana, Casa de las Américas, 1974 (1889), p. 8.

¹¹⁸ *Trafalgar*, op. cit., p. 14. Il s'agit de la note biographique sur Trafalgar.

¹¹⁹ *Idem*, p. 53.

Ces références sont d'autant plus intéressantes que Gorodischer, dans l'immense majorité de ses entretiens, cite Balzac comme étant une de ses lectures préférées et affirme qu'elle aurait souhaité écrire comme l'écrivain français¹²⁰. Cette référence révèle tout d'abord les goûts de l'écrivaine et l'admiration pour un grand narrateur mais l'affirmation est toutefois provocatrice : l'auteur français est connu pour être un des grands maîtres du réalisme et les écrits de l'écrivaine argentine participent de formes génériques tout à fait opposées et se caractérisent par une prédilection pour l'imaginaire. Signalons tout de même que Balzac a abordé des genres très différents, même s'il est moins connu pour ses œuvres fantastiques. Comme l'affirme Jacques Martineau, « s'obstiner à ne voir en Balzac qu'un auteur réaliste [...] serait faire une grave erreur de perspective historique et témoignerait d'une vision (heureusement de moins en moins partagée) myope et positiviste de l'ensemble de la production balzacienne »¹²¹. Calvino lui-même rappelle que Balzac commença par l'écriture de textes comme « Le chef d'œuvre inconnu », un récit fantastique qui était censé pouvoir saisir l'essence du monde. L'auteur italien énonce ainsi le paradoxe suivant :

El Balzac fantástico trató de capturar el alma del mundo en una sola figura entre las infinitas figuras imaginables [...] El Balzac realista tratará de cubrir de escritura la extensión infinita del espacio y del tiempo pululantes de multitudes, de vidas, de historias. Pero ¿no podría ocurrir lo que en los cuadros de Escher? [...] En la Comedia humana infinita Balzac deberá incluir también al escritor fantástico que él es o fue, con todas sus fantasías infinitas; y deberá incluir al escritor realista que él es o quiere ser, empeñado en capturar el infinito mundo real en su Comedia humana. (Pero tal vez el mundo interior del Balzac fantástico es el que incluye el mundo interior del Balzac realista, porque una de las infinitas fantasías del primero coincide con el infinito realista de la Comedia humana...) ¹²²

Cette mise en abyme met en évidence que les formes génériques ne sont pas séparées hermétiquement et qu'elles se recoupent notamment en ce qui concerne la fonction de la littérature. Mais ce paradoxe nous invite également à accepter et à mettre en valeur la part de fragmentaire qui subsiste toujours dans une œuvre d'art : elle favorise d'ailleurs l'engagement actif de la personne qui lit et, par enchaînement logique, sa réflexion critique. Mais il est temps également de rappeler que cette importance du fragmentaire fonctionne de pair avec le

¹²⁰ Voir, par exemple, l'entretien avec Maya Desmarais : « P: ¿Qué libros leiste pensando “esto es lo que quiero escribir”, o “esto lo escribí yo”, como Pierre Ménard con *El Quijote*? R: Ah, ¡claro! Bueno, Balzac, por ejemplo, yo quiero escribir eso. Pero eso ya está escrito así que no voy a poder. » (*op. cit.*, p. 436).

¹²¹ Jacques Martineau, « Introduction », Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, Paris, Livre de poche, 1984 (1831), p. 9. Cf., également les articles contenus dans : « Balzac, fantastique fantaisiste ? », *L'année balzacienne*, n°13, 2012.

¹²² Calvino, *Seis propuestas...*, *op. cit.*, p. 113.

questionnement féministe qui remet en cause l'autorité discursive et s'efforce à éviter toute interprétation globalisante. Michèle Soriano a notamment mis en avant cet aspect dans *Kalpa imperial* et *Las Repúblicas* :

L'insistance du fragmentaire, du lacunaire, du discontinu, qui donne du monde représenté une image tendue vers la limite du compréhensible, peut être interprétée comme un refus de toute maîtrise absolue : le territoire narré et les événements consignés le sont à partir d'un point de vue partiel, socialement et historiquement situé, toute prétention à l'exhaustivité est bannie. [...] Il ne s'agit donc pas de substituer une « autre » vision à la vision officielle, de proposer une vérité « autre », mais de rouvrir l'espace discursif à l'invention de nouvelles catégories, à travers la confrontation de perspectives contradictoires.¹²³

Ainsi, « le refus de maîtrise absolue » implique que la remise en question de l'idéologie dominante ne vise pas à ce que celle-ci soit remplacée par une autre. Cela ne signifie pas pour autant que la personne qui lit doit abandonner toute prétention à la connaissance.

Toutefois, la personne qui lit est rapidement confrontée à une impasse si son objectif est de construire un univers cohérent. L'unité est plutôt à rechercher au niveau de l'univers culturel ainsi que des symboles présents dans l'œuvre.

¹²³ Michèle Soriano, « Genre, violence politique et dystopie », *op. cit.*, p. 196.

2.2. La recherche d'une unité au-delà du fragmentaire

L'œuvre d'Angélica Gorodischer peut ainsi être considérée comme une encyclopédie de savoirs alternatifs pouvant guider et impulser notre action politique. Cette recherche d'une unité au-delà du caractère fragmentaire de chaque texte relève d'une tension centripète qui s'oppose avec les éléments centrifuges que nous avons observés tout au long de notre travail. Les phénomènes que nous allons analyser à présent relèvent également d'une tension totalisante réunissant des éléments isolés ou incertains.

Nous ferons en premier lieu appel à la théorie philosophique de Simone de Beauvoir pour repérer l'éthique de l'ambiguïté qui traverse l'ensemble de l'œuvre gorodischerienne¹²⁴. Nous verrons que la pensée de Beauvoir constitue un outil précieux pour penser des problématiques cruciales structurant les textes d'Angélica Gorodischer : la détermination des personnages féminins, l'identité de genre, l'utopie mais aussi l'objectivité de la connaissance. Nous analyserons ensuite les différentes formes artistiques qui sont convoquées dans les textes en considérant qu'ils produisent chez la personne qui lit des sensations profondes lui permettant d'imaginer des mondes différents. Enfin, nous mettrons en relief la fonction optimiste et dynamique des références à la nature qui vient compléter la pluralité de problématiques qui sont traitées dans l'œuvre.

2.2.1. L'éthique de l'ambiguïté

Nous avons vu tout au long de cette étude que les textes de Gorodischer se caractérisent par une tension qui insiste sur le fragmentaire et qui bannissent toute prétention à l'exhaustivité. Pourtant, l'œuvre de l'écrivaine argentine demande également à être interprétée comme un tout cohérent, nous invitant à construire des connaissances multiples et variées sur le monde. L'association *a priori* paradoxale entre une tension centrifuge et une interprétation qui tend plutôt à la recherche d'une certaine homogénéité mérite d'être éclairée

¹²⁴ Cet appel à la philosophie existentialiste est justifié dans la mesure où la pensée de Beauvoir a profondément influencé Angélica Gorodischer en ce qui concerne le féminisme mais aussi car la philosophie existentialiste était amplement diffusé dans les milieux intellectuels latino-américains des années 50 et 60.

grâce la pensée de Simone de Beauvoir, telle qu'elle est exprimée dans un des de ses essais philosophiques fondamentaux : *Pour une morale de l'ambigüité*¹²⁵.

Il s'agit ici de se demander comment peut-on passer à l'action en fonction d'un idéal de liberté et de justice sans s'assujettir à cet idéal. Nous expliciterons en premier lieu la pensée de Beauvoir puis nous verrons que sa philosophie de l'action politique est déterminante pour créer et maintenir l'élan utopique. Nous examinerons ensuite comment l'éthique de l'ambigüité illustre de nombreux phénomènes textuels que nous avons analysés depuis le début de notre travail, notamment en ce qui concerne la construction des personnages. Nous verrons enfin qu'une démarche fondée sur l'ambigüité entraîne un questionnement de l'objectivité de la science et la nécessité d'associer à celle-ci une dimension politique.

Nous pouvons apercevoir dès le titre de l'essai de Beauvoir une contradiction majeure. Une *morale* de l'*ambigüité* postule en effet l'alliance entre, d'une part, un élément qui appartient plutôt au domaine des valeurs essentielles (l'idée de morale) et, d'autre part, un élément de tension et d'incertitude (l'ambigüité). Précisons tout d'abord que, afin de rendre le paradoxe moins inconfortable, nous utiliserons à partir de maintenant le terme d'éthique au lieu de celui de morale. Nous l'employons, dans un sens similaire à celui qu'il revêt dans la sociologie de Max Weber¹²⁶, pour désigner un ensemble de valeurs qui constituent un cadre pour l'action et qui s'actualisent sans cesse dans les pratiques.

L'évocation de l'ambigüité par Simone de Beauvoir renvoie à la philosophie de Sören Kierkegaard¹²⁷ et doit être mise en rapport avec la notion de tension dans la philosophie existentialiste. Ce terme d'ambigüité peut provoquer une certaine gêne chez la personne qui lit car il introduit une notion de doute qui peut s'avérer difficile à supporter. Beauvoir rappelle d'ailleurs que cette idée de tension permanente fut un des éléments les plus dérangeants pour les opposants à la pensée existentialiste :

Dans le premier numéro des *Cahiers d'action*, un lecteur déclarait qu'on devrait regarder une fois pour toutes les militants communistes comme « le héros permanent de notre temps » et refuser la fatigante tension exigée par l'existentialisme ; installé dans la permanence de l'héroïsme, on se dirigera en aveugle vers un but incontesté ; mais on ressemble alors au colonel de La Roque qui allait droit devant lui sans savoir où il allait. Seule la vigilance peut

¹²⁵ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambigüité*, Paris, Gallimard, 1962 (1947).

¹²⁶ Cf., Max Weber, *L'éthique protestante et les valeurs du capitalisme*, Paris, Plon, 1991.

¹²⁷ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambigüité*, op. cit., p. 18-19. Cf. également : Françoise Rétif, *Simone de Beauvoir: l'autre en miroir*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 57-61.

perpétuer la validité des buts et l'affirmation authentique de la liberté. D'ailleurs, l'ambiguïté ne peut manquer de faire jour.¹²⁸

Ainsi, la thèse principale de la philosophe française repose dans l'alliance entre une conviction profonde de justice et une remise en question incessante des certitudes. Cette dialectique doit être comprise en la mettant en perspective avec les débats théoriques et politiques de cette époque, et en particulier entre les « marxistes orthodoxes » et les penseurs marxistes plus indépendants. Rappelons que la ligne officielle du parti communiste empêchait toute déviation par rapport à l'application de la doctrine dictée par Moscou. L'importance de cette opposition est particulièrement observable en ce qui concerne la vision de l'utopie que défend Beauvoir :

Comme tout humanisme radical, le marxisme réprouve l'idée d'une objectivité inhumaine [...]. À la différence des vieux socialismes utopistes qui confrontaient l'ordre terrestre avec les archétypes de Justice, d'Ordre, de Bien, Marx ne les considère pas *en soi et absolument préalables* à d'autres : ce sont les besoins d'un peuple, les révoltes d'une classe qui définissent des buts et des fins ; c'est du sein d'une situation refusée, à la lumière de ce refus, qu'un *état nouveau* apparaît comme désirable : seule la volonté des hommes décide ; et *c'est à partir d'un certain enracinement singulier* dans le monde historique et économique que cette volonté se jette vers l'avenir, *choisissant alors une perspective* où les mots de but, de progrès, d'efficacité, de réussite, d'échec, d'action, d'adversaires, d'instruments, d'obstacles, ont un sens ; alors certaines actions peuvent être regardées comme bonnes ou mauvaises¹²⁹.

Beauvoir insiste ici sur le fait que les notions comme le progrès, l'ordre ou la justice ne peuvent fonctionner correctement à moins de prendre en compte leur caractère historiquement et socialement situé. L'adoption d'une perspective périphérique – ici, celle de classe, mais Beauvoir évoque aussi plus loin celle d'autres groupes sociaux dominés comme celui des noirs ou les femmes – constitue la méthode valable pour garantir la valeur de l'« état nouveau », c'est-à-dire l'utopie désirée. En outre, c'est la critique d'une pensée marxiste mal entendue que propose la philosophe, comme elle le précise peu après :

Quand les marxistes taxent leurs adversaires de lâcheté, de mensonge, d'égoïsme et de vénalité, ils entendent bien les condamner au nom d'un moralisme supérieur à l'histoire. De même, dans les éloges qu'ils se décernent les uns aux autres, ils exaltent des vertus éternelles : courage, abnégation, lucidité, intégrité.¹³⁰

¹²⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 25-26 (Je souligne).

¹³⁰ *Ibid.*, p. 29.

C'est donc par rapport au danger du dogmatisme que Beauvoir invoque l'idée d'ambiguïté. Précisons que le « moralisme supérieur » qu'évoque Beauvoir renvoie à la critique de « l'esprit de sérieux » que Sartre a également développée dans *L'Être et le Néant*¹³¹ et que nous avons également évoquée à plusieurs reprises. Elles permettent de mettre en perspective la critique du dogmatisme qui est pratiqué dans les textes d'Angélica Gorodischer. Les réflexions de Beauvoir permettent en effet d'illustrer la nécessité de contrecarrer le caractère statique et unidimensionnel qu'il s'agit absolument d'éviter dans l'objectif de construire une société meilleure. Comme la philosophe l'affirme dans *Pyrrhus et Cinéas*, un essai publié en 1943 :

Le paradis, c'est le repos, c'est la transcendance abolie, un état de choses qui se donne et qui n'a pas à être dépassé. Mais alors, qu'y ferons-nous ? Il faudrait pour que l'air y soit respirable qu'il laisse place à des actions, à des désirs, que nous ayons à le dépasser à son tour : qu'il ne soit pas un paradis. La beauté de la terre promise, c'est qu'elle nous promettait de nouvelles promesses. Les paradis immobiles ne nous promettent qu'un éternel ennui. Pyrrhus ne parle de se reposer que parce qu'il manque d'imagination.¹³²

Tout comme la philosophie de Beauvoir, les textes de l'écrivaine argentine nous invitent à mettre en relief la tension existentielle qui conduit l'être humain à refuser toute certitude. Ainsi, l'adoption d'une démarche fondée sur une éthique de l'ambiguïté favorise l'action politique en permettant de conserver l'esprit critique et la liberté de l'être humain. Dans le cadre d'une réflexion sur la transformation sociale, ce constat est fondamental car il permet d'envisager la façon de maintenir le dynamisme de l'élan utopique. Il autorise le passage à l'action et évite que l'élan utopique soit corrompu par l'établissement d'une pensée figée¹³³.

¹³¹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2013 (1943). La notion d'« esprit de sérieux », que l'on attribue généralement à Sartre, provient initialement d'une réactualisation de la pensée de Friedrich Nietzsche, qui opposait la lourdeur et la fermeture d'une certaine forme de pensée intellectuelle à un exercice plus libre de la pensée, en référence principalement à la poésie et aux philosophes présocratiques. Cf., Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Flammarion, 1997 (1882). Nous avons évoqué plus haut certains aspects de la critique de l'esprit de sérieux chez Beauvoir : *Infra*, p. 282-283.

¹³² Simone de Beauvoir, « Pyrrhus et Cinéas », *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, *op. cit.*, p. 243.

¹³³ Nous retrouvons d'ailleurs cette problématique dans *Les dépossédés* de Ursula Le Guin qui se présente dès le sous-titre comme *une utopie ambiguë* : Ursula K. Le Guin, *The dispossessed: an ambiguous Utopia*, New York, Harper & Row, 1974. Comme l'explique Marie-Pierre Najman : « dans *Les Dépossédés*, le libre arbitre, loin d'être un idéal « tout est permis », se trouve dans des conditions données d'exercice (liées analogiquement à notre présent) et ces conditions sont questionnées (entre autres par la réflexion des héros sur eux-mêmes). Comme l'être social ne fait jamais ses choix tout seul, les interactions entre humains prennent toute leur importance, qu'elles soient institutionnalisées (éducation, travail, choix de priorités...) ou privées (comment se comprendre, transmettre l'expérience, quelle liberté assumer sous le regard des autres ?) [...] Sa visée utopique n'est pas la mise en récit d'un rêve préétabli et historiquement daté, mais joue l'exploration contradictoire d'une

Si l'éthique de l'ambiguïté permet de favoriser et de garantir la construction d'un monde meilleur, elle permet aussi d'interpréter de façon globale l'œuvre d'Angélica Gorodischer. En effet, à partir de valeurs éthiques *et* d'un refus de ce qui est figé, les textes de l'écrivaine argentine effectuent toujours un dépassement des limites prédéfinies visant à construire un nouvel objet. La parodie, le mélange des genres littéraires, l'emboîtement des discours, la subversion des codes de représentation ou l'anamorphose sont tous des procédés qui provoquent, comme le dirait Beauvoir, « un dépassement qui dessine en lui des possibilités neuves »¹³⁴. Ce dépassement se réalise en acceptant d'intégrer un mouvement indéfini dans ce que, à premier abord, nous considérons comme stable et permanent. Beauvoir interprète d'ailleurs ce phénomène de la façon suivante : « Vouloir la liberté, vouloir dévoiler l'être, c'est un seul et même choix ; par là se définit une démarche positive et constructive de la liberté qui fait passer l'être à l'existence dans un mouvement sans cesse dépassé »¹³⁵.

C'est bien en termes de liberté que se pose le problème de la littérature pour Angélica Gorodischer, comme nous l'avons évoqué dans le début de notre étude à propos des textes contenus dans *Las pelucas* ou à propos du choix de la science-fiction¹³⁶. À partir de cette perspective, nous pouvons d'ailleurs comprendre la conception de certains personnages, et en particulier celle des personnages féminins que nous avons analysés. Ceux-ci sont en effet toujours confrontés à des choix vitaux qui engagent leur liberté et déterminent leurs actions. Face à un monde qui les opprime, les personnages féminins opposent une vision de liberté s'exprimant notamment par la remise en question de l'ordre naturel immuable, comme nous l'avons démontré dans la deuxième partie de notre travail. Face à l'ennui et la violence d'un monde figé et dystopique, elles ont recours à leur libre-arbitre et choisissent de passer à l'action pour le transformer.

Afin d'illustrer le cadre idéologique à partir duquel ces personnages sont conçus, il s'agit à nouveau d'évoquer la pensée de Beauvoir. En effet, dans sa critique des mythes que les écrivains ont créé de la femme, cette dernière évoque aussi un dernier exemple, celui de Stendhal qui a au contraire créé des personnages féminins représentant une source

problématique » (Marie-Pierre Najman, « Utopie et science-fiction, essai de typologie », in « Envies d'utopie », *Yellow Submarine*, n° 133, 2008, *op. cit.*, p. 22).

¹³⁴ Beauvoir, *Pour une morale*, *op. cit.*, p. 42.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Cf., *infra*, p. 96-125.

d'optimisme et de vitalité. Voici comment Beauvoir décrit les personnages féminins créés par Stendhal :

Ces femmes [chez Stendhal], sont tout simplement sont *vivantes* ; elles savent que la source des vraies valeurs n'est pas dans les choses extérieures, mais dans les cœurs ; c'est ce qui fait le charme du monde qu'elles habitent : elles en chassent l'ennui du seul fait qu'elles y sont présentes avec leurs rêves, leurs désirs, leurs plaisirs, leurs émotions, leurs inventions. La Sanseverina, cette « âme active », redoute l'ennui plus que la mort. Stagner dans l'ennui « c'est s'empêcher de mourir, disait-elle, ce n'est pas vivre » ; elle est « toujours passionnée pour quelque chose, toujours agissante, haïe aussi ». Inconscientes, puériles ou profondes, gaies ou graves, audacieuses ou secrètes, toutes refusent le lourd sommeil dans lequel l'humanité s'enlise. Et ces femmes qui ont su préserver leur liberté, dès qu'elles rencontreront un objet digne d'elles s'élèveront par la passion jusqu'à l'héroïsme ; leur force d'âme, leur énergie traduisent la farouche pureté d'un engagement total.¹³⁷

La galerie de personnages féminins décrite par Beauvoir se retrouve parfaitement dans les œuvres que nous avons analysées. Pensons à la narratrice de « Querido querido diario » (1968 : 81-98), à Martina de « En verano, a la siesta, y con Martina » (1977 : 23-40), à la fille de « Diálogo entre dos que saben » (1967 : 93-107) ou aux nombreux personnages féminins de *Trafalgar*. Toutes sont confrontées à un monde opprimant et à un ordre figé qu'elles tentent de dépasser de différentes façons : la négociation, la rébellion, la ruse, l'intelligence ou, même, la cruauté. Mais toutes se rejoignent dans le sens où il s'agit d'une manifestation de leur liberté face à la stagnation, l'ennui et les certitudes figées.

En outre, remarquons que, en ce qui concerne plus précisément l'ambiguïté, celle-ci est caractéristique de la construction de phénomènes textuels originaux que nous avons décrits à plusieurs reprises : la dissimulation du genre de la personne qui raconte l'histoire, les travestissements des personnages, la tension entre homosexualité et hétérosexualité, etc. L'ensemble de ces phénomènes est structuré par une ambiguïté, par un doute fondamental sur ce qui est stable et immuable.

Ainsi, l'idée d'ambiguïté associée à de profondes valeurs éthiques est fondamentale pour comprendre les tensions incessantes qui caractérisent l'écriture d'Angélica Gorodischer. Il s'agit à présent d'étudier un dernier élément qui est concerné par cette association paradoxale : la valeur de la science dans l'œuvre d'écrivaine argentine.

¹³⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome I, op. cit., p. 380.

Rappelons que Beauvoir met en relief les dangers d'une pensée dogmatique mais insiste tout de même sur la nécessité de conserver des valeurs comme la liberté et la justice pour guider nos actions. Il y a donc dans sa philosophie une volonté de situer de façon particulière l'action politique tout en conservant une visée unificatrice. Cette tension se retrouve dans la théorie des savoirs situés de Donna Haraway, qui postule à la fois une remise en question de l'universel et une reconstruction des rapports sociaux sur la base d'une nouvelle objectivité. La pensée de Haraway, qui est posée depuis la perspective du développement technologique, reconstruire également une théorie de l'action politique qui remet à l'ordre du jour l'association entre le « tout » et les « parties » :

Les relations, y compris celles de polarité et de domination hiérarchique, qui permettent, avec des parties, de former des “touts” sont à l'ordre du jour dans le monde cyborgien. [...] La race, le genre et le capital nécessitent une théorie cyborgienne des touts et des parties. Il n'existe pas, chez le cyborg, de pulsion de production d'une théorie totale, mais il existe une connaissance intime des frontières, de leur construction, de leur déconstruction. Il existe un système de mythes qui ne demande qu'à devenir un langage politique susceptible de fonder un regard sur la science et la technologie.¹³⁸

Haraway développe une épistémologie fondée sur une objectivité constituée de parties interconnectées et sans cesse renouvelée. Cette réflexion s'observe particulièrement bien dans la façon dont la science est traitée dans les récits de l'écrivaine argentine. Nous avons ainsi examiné à plusieurs reprises la parodie de l'intellectuel fermé et dogmatique ainsi que les dangers de l'utilisation de la science, représentés notamment par les catastrophes provoquées par l'usage de l'arme atomique¹³⁹. Toutefois, même si Gorodischer désacralise un certain discours scientifique, elle met aussi en valeur une autre forme de savoir (incarnée par exemple dans *Opus dos* par l'opposant au recteur Severin, le recteur Cabanne). Il existe une autre façon de concevoir et de partager le savoir mais tout dépend de la perspective à partir de laquelle la science est pratiquée. D'ailleurs, comme Haraway le signale, le débat sur la science est déterminant à l'heure de réfléchir à une nouvelle société :

Nous sommes aussi tenu-es de rechercher une perspective à partir de ces points de vue, qui ne peuvent jamais être connus à l'avance, qui promettent quelque chose de plutôt extraordinaire, c'est-à-dire un savoir capable de construire des mondes moins ordonnés par les visées de la domination. [...]

¹³⁸ Donna Haraway, *Le manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007 (1985), p. 32-33.

¹³⁹ Rappelons d'ailleurs que, le champ du savoir est un enjeu central des conflits : c'est littéralement le cas, dans *Opus dos*, où l'on découvre l'espace universitaire au cœur des grandes manifestations qui occupent les campus et qui sont réprimées à feu et à sang.

L'imaginaire et le rationnel – la vision visionnaire et objective – gravitent ensemble.¹⁴⁰

Haraway postule ainsi une combinaison entre imaginaire et rationnel qui nous semble fondamentale pour comprendre le fonctionnement de l'œuvre SF d'Angélica Gorodischer, qui associe de façon constante la réflexion sur la science et celle de la littérature. Pour imaginer un monde différent, le mélange entre raison et imaginaire apparaît en effet comme nécessaire et cela est rappelé de façon explicite par un des personnages de *Opus dos* :

Necesitamos no sólo de nuestra *razón* sino también de nuestra *fantasía*, para visualizar un planeta dividido en innumerables tribus divididas a su vez en innumerables clases y familias y artificiosos departamentos histórico-geográficos. (1967 : 30, je souligne)

Nous avons besoin non seulement de notre raison, mais *aussi* de notre imagination pour concevoir un autre monde, une autre forme de science, d'autres relations plus égalitaires. La littérature, comme d'autres types de discours qui peuvent être marginalisés, acquiert alors toute son importance. Toutefois, comme nous allons à présent observer, un autre élément autre que l'imaginaire ou la science peut être particulièrement utile pour la construction d'un autre monde : l'importance des sensations procurées par l'art.

2.2.2. À la recherche d'un art complet

Dans cette sous-partie, nous analyserons l'importance de la sensibilité artistique dans la construction de l'utopie. Nous commencerons par distinguer l'importance de l'art d'une conception de l'écriture « féminine » fondée sur la mise en valeur des sensations. Nous examinerons ensuite comment différentes pratiques artistiques sont convoquées dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer : musique, architecture, peinture, etc. Nous verrons alors que ces formes artistiques se forment un ensemble cohérent d'images et de sensations qui nous invite à imaginer un monde nouveau à travers la pratique artistique.

L'adoption de cette perspective marginale permet ainsi l'exhibition de voix et d'espaces jusque-là refoulés. Dans un article intitulé « La paradoja de la contrafigura

¹⁴⁰ Haraway, *ibid.*, p. 120.

discursiva en la producción de novelistas argentinas de los 80 »¹⁴¹, Ester Gimbernat de González analyse une série de livres où des problématiques féministes s'expriment à travers des personnages masculins. La chercheuse argentine décrit ce phénomène de « ventriloquie énonciative » comme une conséquence de l'adoption d'un point de vue marginal :

En estas novelas la simultaneidad y multiplicación de voces de mujeres y de hombres va en busca de una enunciación paradójica. Las voces que se entretejen pertenecen a discursos interiores exilados, marginales, en proceso de hacerse; en otros casos la anomia de la voz del discurso es la que delata la proliferación de muchas caras proyectadas en una semipenumbra subversiva. Los géneros se confunden en la intimidad de las paradojas y en las contradicciones del lenguaje.¹⁴²

Selon Gimbernat de González, ce « paradoxe énonciatif » correspond à un phénomène plus général d'apparition dans le champ littéraire argentin de discours périphériques qui percent une brèche dans l'édifice discursif jusqu'alors dominé par la perspective masculiniste :

En el panorama de las novelas escritas por mujeres argentinas en los años 80, hay una presencia multifacética de voces que proliferan en los diversos textos. [...] Se recupera en la contradicción discursiva de un figurar, soñar, imaginar y suponer alternativas distintas a las del marco del sujeto de la subordinación.¹⁴³

L'apparition dans le champ littéraire de nombreuses écrivaines à la recherche d'une expression propre est décrite de la façon suivante par la chercheuse argentine : « Los textos que me ocupan se lanzan a la búsqueda de ese *otro lugar* donde se inauguran problemáticas para la voz narrativa »¹⁴⁴. L'idée d'un espace différent est profondément reliée la valeur utopique de la littérature qui a notamment été mise en valeur par Helene Cixous, également citée par Gimbernat de González :

Los libros son esos lugares: donde no existen presiones, ni compromisos, ni hay obligación de reproducir el sistema. Eso es escribir. Si existe ese otro lugar que escapa a la repetición infernal, está en la dirección de la escritura, donde se escribe a sí mismo, se sueña y se inventa en nuevos mundos.¹⁴⁵

¹⁴¹ Ester Gimbernat de González, « La paradoja de la contrafigura discursiva en la producción de novelistas argentinas de los 80 », *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1992, p. 643-650.

¹⁴² *Ibid.*, p. 644.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 649.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 646 (souligné dans le texte original).

¹⁴⁵ Hélène Cixous y Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 73 (traduction de Gimbernat de González).

Nous considérons que Cixous met en avant la valeur utopique de la littérature qui s'exprime notamment par les expressions « espace différent » ou « nouveau monde ». Cette valeur utopique est également présente dans d'autres articles dédiés à l'écriture d'Angélica Gorodischer comme dans l'article au titre amplement suggestif de Rafael Correa : « Angélica Gorodischer, fabuladora de un país nuevo al borde de los ojos »¹⁴⁶. Cette conception de l'écriture comme espace utopique de liberté et de construction d'un monde nouveau (ou, au moins, *différent*) guidera les réflexions dans les lignes qui vont suivre. Rappelons avant tout que l'œuvre de Gorodischer a été analysée sous le prisme d'une écriture subversive qui remet en question le « discours phallogocentrique ». Toutefois, les chercheuses qui ont effectué ces analyses se sont heurtées à un problème de taille puisque l'autrice ne partage pas les positions du féminisme de la différence. Dans un travail récent, Rosana López Rodríguez résume de la façon suivante ce paradoxe :

A diferencia del contenido que hemos analizado, la obra de Gorodischer presenta, a nivel estilístico, una propuesta de género para el uso de la lengua y la escritura; la expresión de los narradores es la de la fluidez de lo femenino, lo no falogocéntrico, tal como hemos visto para el feminismo de la diferencia. De allí que sea común encontrar en sus textos frases carentes de coherencia, enumeraciones de objetos que señalan el fluir del lenguaje poético, onomatopeyas y uso del discurso indirecto libre, el fluir del pensamiento de la protagonista de *Floreros...* no presenta predilección por el uso de conectores lógicos. Es por eso que algunos críticos, como Magdalena García Pinto, han considerado su obra como más cercana a la teoría feminista de Cixous. Sería una manera de escribirse a sí misma, como mujer, tal como propone Cixous y como Gorodischer pone en práctica, al menos en la novela analizada por García Pinto, *Jugo de mango*. Y sin embargo, cuando vamos más allá del estilo de la escritura, la obra de Gorodischer no está alineada políticamente con el feminismo cultural de la diferencia.¹⁴⁷

Afin de proposer une explication à ce paradoxe, il convient de revenir en arrière pour analyser comment l'autrice elle-même conçoit le langage par rapport à une perspective théorique de genre. Comme le rappelle Mónica Zapata¹⁴⁸, la pensée de Gorodischer est amplement influencée par ses lectures de Virginia Woolf. Cette référence à l'écrivaine britannique, que nous avons très souvent évoqué précédemment, s'affiche de façon déjà très consistante dans son article « Las mujeres y las palabras », datant de 1983 :

¹⁴⁶ Rafael Correa, « Angélica Gorodischer, fabuladora de un país nuevo al borde de los ojos », in *Boca de dama*, *op. cit.*, p. 94-108.

¹⁴⁷ Rosana López Rodríguez, « Del feminismo liberal al deconstructivismo de género: la narrativa de Angélica Gorodischer en los '80 y los '90 », *Cuadernos del CILHA*, vol. 10, n° 2, Décembre 2009, p. 32-33.

¹⁴⁸ Mónica Zapata, « Angélica Gorodischer: una señora con cuarto propio », *Lectures du genre*, n° 1, 2007, p. 39-47.

Ya Virginia Woolf, al referirse a los escritores (hombres) de su época, lamentaba el lenguaje árido, avaro, falto de poder de sugestión que todos usaban. Es cierto que los escritores (hombres) encuentran en su camino muchos obstáculos, y es cierto que comparten con las mujeres (escritoras) la lucha contra algunos.¹⁴⁹

Gorodischer rappelle ainsi la pensée de Woolf sur l'esprit androgyne. Il convient de rappeler que Woolf déplore l'absence de cette faculté propre aux grands écrivains chez les auteurs qui sont contemporains de son époque mais qu'elle donne Shakespeare comme accomplissement de cet esprit. Comme Zapata le rappelle : « Según Virginia Woolf [...] cada escritor o escritora debería de ser andrógino, como Shakespeare, por ejemplo, lo era. Un “espíritu andrógino tiene resonancia y es poroso; transmite directamente la emoción; es naturalmente creativo, incandescente e indivisible” »¹⁵⁰. Woolf ne limite donc absolument pas cette partie du langage aux seules femmes. Quant à Gorodischer, elle évite la référence à toute essence féminine bien qu'elle décrive le langage comme étant amputé d'une de ses parties vitales. Pour étayer son discours, l'écrivaine argentine cite notamment les propos d'un auteur homme, Max Frisch, qui regrette lui aussi l'absence d'une partie de son langage :

“Se nos ha impuesto una actividad verbal que no corresponde a nuestro sentir. Se trata, en efecto, de vivir de la acción y no de la sensación. Nuestro lenguaje se estructura sobre todo en los verbos, dando primacía a la acción y personalizándola. Al prescribir el elemento sensual, sensible, intuitivo, se opera una mutilación”. [...] Espero que se comprenda lo que quiere decir Frisch y que yo apoyo: no es que haya que incorporar un lenguaje específico de una inexistente “naturaleza femenina” al corriente lenguaje masculino¹⁵¹.

L'opposition entre un langage « masculin » et une contrepartie « féminine » est ainsi nuancée par Gorodischer qui ne revendique à aucun moment une « puissance » ou une « mystique féminine ». Certes, l'« élément sensuel, sensible et intuitif » se recoupe aujourd'hui avec certaines caractéristiques que l'on attribue spontanément au domaine féminin. Mais en a-t-il toujours été ainsi ? Le phénomène de déshérence que nous avons évoqué à plusieurs reprises peut ainsi nous éclairer sur certains traits d'une supposée nature féminine. Michèle Le Dœuff rappelle que, au fil du temps, plusieurs éléments qui étaient

¹⁴⁹ Angélica Gorodischer, « Las mujeres y las palabras », *Hispanamérica*, vol. 13, n° 39, Décembre 1984, p. 4.

¹⁵⁰ Zapata, *ibid.*, p. 40.

¹⁵¹ « Las mujeres y las palabras », *art. cit.*, 1984. Le texte de Frisch est issu d'un entretien de 1980, réalisé par l'écrivaine et critique littéraire colombienne, Helena Araujo.

considérés comme nobles dans l'Antiquité sont passés dans le domaine féminin après que leur statut eut subi un processus de dégradation :

L'identité qui nous est réservée est composée de déchets – est-il pire insulte ? Si l'on en croit Hélène Monsacré, mêmes nos larmes seraient issues d'un mouvement de ce genre. À l'époque homérique, les héros pleuraient, puis cela ne se fit plus pour un guerrier, de pleurer ; alors les hommes, ne sachant que faire des larmes, en firent présent aux femmes. Nous sommes les petites sœurs auxquelles on adjuge les joujoux cassés, les idéaux déchus et les signes en cours de déshérence.¹⁵²

La philosophe française analyse également comment l'intuition, qui était considérée par des penseurs comme Platon comme supérieure à la « Raison », est progressivement devenue un attribut féminin. Le débat langage féminin / langage masculin mérite donc d'être déplacé au sein d'un espace plus large de tensions sociales et de luttes pour le pouvoir. Ainsi, ce débat est aussi relié à la problématique de la hiérarchie entre les genres littéraires que nous avons amplement évoquée jusqu'à présent. En effet, la littérature de Woolf, comme celle de Marcel Proust ou d'autres écrivain·es dit·es modernistes, se caractérisent par un rejet des codes de représentation du récit réaliste et un intérêt marqué pour le sensible et pour ce que Deleuze et Guattari nomment les « percepts et les affects »¹⁵³. Mais, comme nous allons le constater, cette conception de l'écriture ne se limite pas au seul domaine du féminin.

Signalons tout d'abord que cette vision de l'art comme fait sensible peut être observée directement et de façon métacritique dans l'œuvre de Gorodischer, en particulier lorsque des personnages sont engagés dans la contemplation d'une œuvre d'art. Souvenons-nous ainsi des nombreuses situations où les personnages étaient amenés à observer un tableau ou une sculpture, à écouter de la musique ou à regarder un spectacle de danse. Au sein de ces différentes expressions artistiques, la peinture constitue peut-être l'art le plus fréquemment invoqué par l'œuvre narrative de l'écrivaine argentine. Nous avons ainsi évoqué comment une image picturale peut servir à la description d'une scène narrative, comme dans le cas de « El héroe, el mercader y la pecera ». Mais nous avons aussi étudié plus haut comment des motifs centraux de l'œuvre pouvaient être illustrés par l'évocation d'œuvres picturales.

Par exemple, la superposition de plusieurs niveaux narratifs était suggérée par la multiplication optique des perspectives dans *La Virgen de las Rocas*, le célèbre tableau de Léonard de Vinci. Ce tableau ainsi que le récit dans lequel il apparaît nous apportent

¹⁵² Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, op. cit., p. 45.

¹⁵³ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Percepts, Affects et concepts », in *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 2005.

d'ailleurs certaines clarifications essentielles concernant la vision esthétique nourrissant l'œuvre d'Angélica Gorodischer. Le protagoniste du récit est en effet plongé dans une profonde méditation après avoir contemplé le tableau du maître italien :

[A Thor Enríquez] le gustaba *La Virgen de las Rocas*, le gustaba el color del aire que no tenía color sino gracias al paisaje, a la intimidad, a las figuras; le gustaba el ambiente de espejo que conseguía no ser irreal, ¿y esta vez gracias a qué? La pipa estaba apagada, fría en su mano. No pensaba en el cuadro como en una obra de arte, lo que lo hacía amarlo era justamente que no le pareciera la factura de un genio sino una puerta por la que uno podía meterse: sentarse allí en el suelo que desprendería para su cuerpo el vaho de la tierra, encender la pipa, mirar perezosamente para arriba [...]; sentir que el cuadro lo está necesitando, lo está llamando. (1967 : 82)

Dans ce passage, la contemplation de l'œuvre se déroule donc non seulement sur un plan intellectuel mais principalement sur celui du sensible : le protagoniste se laisse entraîner dans un univers étranger dans un rapport de symbiose amoureuse avec l'œuvre d'art¹⁵⁴. Cette vision de l'art, ici appliquée à la peinture, peut parfaitement être transposée à l'écriture, et non seulement l'écriture féminine. Deux décennies plus tard, Angélica Gorodischer publie d'ailleurs un texte où elle effectue une comparaison entre, d'une part, ce tableau de Leonard de Vinci et, d'autre part, l'œuvre narrative de Borges :

Con Borges sí, algo queda en la sombra, algo no averiguado, algo inalcanzable. Lo cual no quiere decir que su escritura sea difícil, sino que su escritura perdura después de haber sido leída, no se pierde, no se olvida, no se va. Que su escritura es como la de los grandes. Se puede leerlo, entenderlo, comprenderlo. ¿Que hay una sombra última? Sí, la hay. Pero es una sombra acogedora porque nos permite instalarnos en ella y hacer nuestro propio texto a partir de su texto, del texto borgiano. Lo mismo pasa en la plástica y en la música, por otra parte. Hay cuadros tan explícitos, tan dichos, que no dejan lugar al que los mira. Una puede meterse en *La Virgen de las Rocas* de Leonardo, pero no, claro está, en los paisajes de un pintor mediocre, por mucho oficio que tenga. Hay un espacio metafísico que nos llama en un cuadro de Picasso, de Rembrandt. Y en la música: Bach no se calla nunca. Cuando se hace el silencio, no es la muerte de la música.¹⁵⁵

Dans cet extrait, le parallèle entre la peinture et la littérature se fonde sur la possibilité de se transposer dans cet autre espace que constitue l'œuvre d'art. Comme chez Deleuze et Guattari, l'importance est donnée au percept, cette impression qui « perdure après la lecture »,

¹⁵⁴ Cette conception esthétique qui traverse l'ensemble des écrits d'Angélica Gorodischer sera développée plus amplement dans des livres postérieurs comme *Prodigios* (1994) ou *Tumba de jaguares* (2005). Pour une évocation de l'univers artistique de ces romans, voir : Aletta de Sylvas, *op. cit.*

¹⁵⁵ Angélica Gorodischer, « Borges y los judíos », *Confluencia*, vol. 8, n° 1, Octobre 1992, p. 9-18.

après la contemplation. Il est d'ailleurs significatif que l'écrivaine évoque l'œuvre de Bach et, à travers elle, un autre type d'expression artistique, la musique. Celle-ci est également présente dans le récit de *Opus dos* que nous venons d'évoquer : « —Y cuando lo sea, también tendré derecho a meterme por el espejo y a escuchar una y otra vez a Mozart. [...] Escucharé música antigua y me dejaré llevar » (1967 : 142)¹⁵⁶. Les exemples musicaux dans l'œuvre de Gorodischer sont nombreux et, suivant la métaphore proposée par Le Guin (*story suite*) nous pourrions même la considérer dans son ensemble comme une symphonie en plusieurs mouvements.

Quoi qu'il en soit, l'écriture de l'écrivaine argentine intègre une grande variété d'expressions artistiques au sein du récit. Nous remarquons d'ailleurs que certains textes de *Kalpa imperial* se construisent autour d'un domaine artistique particulier. Par exemple, l'art de l'architecture constitue l'ossature centrale du cinquième morceau de la *story suite*, « Acerca de ciudades que crecen descontroladamente » (2000 : 71)¹⁵⁷. En effet, le récit se structure à partir de la description architecturale des immeubles et, plus globalement, de l'organisation urbanistique d'une ville sans nom qui est devenue la capitale de l'Empire. Aussi, le narrateur commence-il son récit en précisant l'image qui a présidé à la fondation de la ville par un des premiers empereurs :

Ylleranves el Filósofo, también llamado el Narices no por el apéndice que le crece a la gente común y a los emperadores también en el medio de la cara, sino por su olfato para hacer lo que no debía, había reconocido el lugar como el asiento del Jardín de la Belleza Perfecta del que hablan los libros místicos, y había querido poblarlo con una ciudad perfecta en la que viviera una nueva generación perfecta que repitiera la edad de oro del hombre. (2000 : 72)¹⁵⁸

Grâce au recours à l'architecture, un autre motif récurrent de l'œuvre de Gorodischer est donc évoqué ici : l'opposition utopie/dystopie. La capitale de l'Empire s'est en effet transformée en un immense bloc dont les ramifications infinies forment une immense structure labyrinthique :

¹⁵⁶ Observons que le protagoniste du récit se fait d'ailleurs corriger sur le nom de l'artiste, une marque de l'esthétique déformante que nous avons évoqué plus haut : « Mossard, ah sí pero a quién le importa. »

¹⁵⁷ L'architecture joue un rôle important dans plusieurs récits de Gorodischer, comme par exemple dans « El saqueo » (1965 : 107) ou « Bajo las jubeas en flor » (1973 : 9) que nous avons analysé plus haut. Cependant, elle constitue l'ossature centrale du récit « Acerca de las ciudades que crecen descontroladamente ».

¹⁵⁸ Signalons d'ailleurs que « el Narices », un empereur orgueilleux et violent, est opposé à une figure féminine positive du pouvoir, l'impératrice qui lui succèdera sur le trône : « Tuvieron la dicha, él y el Imperio, de que lo casaran con una mujer enérgica, inteligente y justa. Sí, señores, sí, la Emperatriz Ahia'Della que dio al Imperio hijos y nietos y bisnietos tan justos y sensatos como ella, cosa que fue un merecido descanso para todos » (2000 : 155).

Se entretejen las calles y los edificios y los balcones y las fachadas, y los talleres se codean con las mansiones y los comercios con los ministerios y muy pocos de sus habitantes la conocen a fondo. [...] El tercer piso de una casa es el sótano de otra que se abre a la calle siguiente; la pared oeste de un ministerio linda con las rejas del patio de una escuela para niñas sordas; los basamentos de la casona de un funcionario se convierten en la buharda de un edificio abandonado, mientras una gatera coronada por una archivolta agregada doscientos años después sirve de túnel hacia un depósito de carbón, y un entrepaño hace las veces de crucero de una ventana con escudos de oro en los vidrios, y los tragaluces no miran al cielo sino a una galería con adarajas de cerámica. (2000 : 93)

Cette description, qui continue ainsi pendant plusieurs dizaines de lignes, construit le plan d'une ville labyrinthique où tous les édifices sont interconnectés, une structure que nous pouvons considérer comme une image métanarrative de la structure en réseau des livres telle que nous l'avons mise en relief précédemment. Mais nous percevons sans doute aussi une parodie du plan urbanistique défaillant (ou absent) des métropoles latino-américaines. Le titre, « acerca de ciudades que crecen descontroladamente », semble ainsi faire référence au phénomène d'exode rural affectant les sociétés américaines et à l'accroissement vertigineux des grandes villes qui en a découlé. En outre, l'opposition entre la ville utopique rêvée par l'empereur Ylleranves et la réalité nous fait penser au contraste entre le nouveau modèle de ville planifié par les colons européens et la réalité de la colonisation. Cette vision utopique des villes a notamment été décrite de la façon suivante par le penseur uruguayen Ángel Rama :

La ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad fue el sueño de un orden [El futuro fue] soñado de manera planificada, en obediencia de las exigencias colonizadoras, administrativas, militares, comerciales, religiosas, que irían imponiéndose con creciente rigidez. Al cruzar el Atlántico [los conquistadores] no sólo habían pasado de un continente viejo a uno presuntamente nuevo, sino que habían atravesado el muro del tiempo e ingresado al capitalismo expansivo y ecuménico, todavía cargado del misionismo medieval.¹⁵⁹

Cette réflexion sur la cité idéale transparaît dans *Kalpa imperial*, bien que nous ne puissions la limiter au seul cadre latino-américain ; en effet, à un niveau international et à partir des années 60, des projets de villes alternatives voient le jour comme Illichville aux États-Unis, Auroville en Inde ou encore Christiania en Europe. Ces expériences sont ensuite

¹⁵⁹ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 17.

relayées à travers le monde et redynamisent, à partir des années 60, le rêve d'une utopie urbaine.

Kalpa imperial, qui contient de multiples métaphores sur l'Histoire¹⁶⁰, met ainsi en relief à travers le recours à l'architecture, une réflexion sur le développement des centres urbains – à un niveau plus global mais aussi plus particulièrement par rapport au continent américain. La référence à cette période historique se fait d'ailleurs plus évidente dans la suite du récit puisque sont mentionnées l'expansion économique de l'Empire et la navigation maritime : « Si construimos un puerto aquí, el transporte de mercaderías hacia el este se hará más rápidamente y costará mucho menos » (2000 :75). Le recours à l'architecture a donc non seulement une valeur poétique ou métanarrative (la référence à la forme polytextuelle de l'œuvre) mais fonctionne également comme une métaphore des ambitions humaines et de certains échecs historiques.

Si le récit « Acerca de las ciudades que crecen descontroladamente » se structure autour de l'art architectural, il s'agit à présent d'examiner un autre texte de *Kalpa imperial* dont la trame narrative est fondée sur l'appréciation d'une autre expression artistique : « Primeras armas » (2000 : 151-160). Ce récit, qui présente un aspect de fable merveilleuse, raconte l'histoire d'un commerçant nommé Drondlann, propriétaire d'un étrange magasin de curiosités. En effet, sont enfermés dans les cages de son magasin des êtres marginaux et difformes dont Drondlann s'occupe le temps de trouver un acheteur : nains, géants, fœtus ailés, dragons à six pattes, hermaphrodites, enfants sans yeux ou sans oreilles, etc. Un jour, son meilleur client, un homme très riche du nom de Bramaltariq, propriétaire de neuf femmes et d'une immense demeure, lui demande de lui apporter la marchandise la plus rare du pays car, malgré ses richesses et sa position sociale, le patriarche a perdu le goût de vivre. C'est alors qu'un vendeur ambulant nommé Grugroul amène au commerçant un spécimen très rare : un être humain qui danse¹⁶¹. Certes, il s'agit d'une chose guère inhabituelle pour la personne qui lit mais, dans la diégèse, le phénomène est encore totalement inconnu : « —¿Qué es bailar? — dijo [Drondlann], sosteniendo el bebedero sucio en la mano, sorprendido » (2000 : 155). Le vendeur ordonne alors au jeune homme de danser :

—¡A bailar, Tatoot! —gritó.

Entonces el muchacho hizo eso que el vendedor había descrito: bailó. Se movió primero sin cambiar de lugar, con los dos pies juntos como pegados al

¹⁶⁰ Cf. María Rosa Lojo, « *Kalpa imperial*, metáfora de la Historia », *op. cit.*

¹⁶¹ Rappelons-nous de la valeur de la danse dans « Sensatez del círculo » : les survivant·es de la mystérieuse civilisation qui avait atteint un stade maximal de progrès technologique avait finalement trouvé le secret du bonheur – individuel et collectif – dans la danse.

suelo. Hizo ondear los brazos, los levantó, los mantuvo flotando; se balanceó y describió círculos con el cuerpo que se le quebraba en la cintura y con la cabeza que parecía rodar libremente en la punta de su cuello muy largo. Después saltó, sin dejar de balancear las otras partes de su cuerpo. Dio vueltas sobre un pie, sobre el otro, se agachó, barrió el suelo con las manos, se levantó, corrió dos pasos para un lado, tres para el otro, los brazos en alto, la cabeza echada hacia atrás. (2000 : 155)

Gorodischer utilise ainsi l'univers SF pour récupérer et pour mettre en valeur un art dans une démarche que nous pourrions qualifier de phénoménologique. La personne qui lit est alors libre d'adopter la focalisation du marchand pour expérimenter ce que serait de voir pour la première fois de sa vie quelqu'un danser. L'effet produit sur le marchand est en tout cas stupéfiant :

¿Y el comerciante? Él había sentido cómo el mundo empezaba a girar más rápidamente de lo que nunca lo había hecho, más vertiginosamente que cuando era un pedrusco incandescente que arrastraba gases y coleccionaba polvo bajo la atenta mirada de Dios. El comerciante había mirado a los muertos que se alzaban de los sepulcros, había olido todos los olores que exhalaba la tierra desde los desiertos hasta los vergeles, había visto marchar a un ejército negro sobre un mar petrificado, había cortado las flores de la infancia corriendo sobre dos pies, había cabalgado cubierto con una armadura de oro por un campo de oro persiguiendo mujeres de oro, se había embriagado con licores destilados en el fondo de cavernas secretas, y cuando el cielo comenzó a desplomarse sobre los hombres, el bebedero se le escapó de las manos y se hizo trizas y el murciélago graznó. (2000 : 155)

L'effet produit par le spectacle est total, même si le bonheur procuré est finalement assez noir. En effet, le marchand reprend vite ses esprits pour s'intéresser aux possibilités d'exploitation économique de ce phénomène. Remarquons ainsi que le récit préfigure la fin de l'histoire en nous révélant de façon indirecte les pensées intimes du marchand :

—¡Basta! —aulló Drondlann.

Grugroul golpeó las manos. El muchacho se quedó quieto. Recién entonces Grugroul se dio vuelta:

—Qué te parece —dijo.

Y la cautela abandonó al comerciante del callejón del Águila: el Señor Bramaltariq era viejo, gordo, peludo, blando y débil. Tenía nueve mujeres jóvenes. Tenía venas hinchadas en las piernas; tenía los ojos llenos de sangre y la respiración difícil y las digestiones pesadas. (2000 : 155)

Remarquons ici un effet de style typique de l'écriture d'Angélica Gorodischer et qui pourrait être perçu comme un défaut d'écriture : la rupture de l'enchaînement logique de la

construction syntaxique. En effet, la phrase passe brusquement du commerçant de l'impasse de l'Aigle au seigneur Bramaltariq, un changement de perspective inopiné qui peut décontenancer la personne qui lit peut être. Toutefois, les deux points nous indiquent précisément que la narration plonge au plus profond de l'esprit du commerçant en nous révélant sa pensée exacte : il convoite la place rêvée du patriarche Bramaltariq, une place qu'il va finalement obtenir grâce à l'utilisation de la ruse. La phrase qui clôt le récit est en ce sens révélatrice : « Drondlann tenía veintitrés caballos, once mujeres, tres mantos cortos de piel de oso verde, púrpura y azul: ya no era Drondlann, ahora era el Señor Bramaltariq » (2000 : 160)¹⁶². Ce changement d'identité sous-entend que le commerçant est condamné à ressentir le même vide existentiel qu'expérimentait son prédécesseur ; les structures patriarcales et la marginalisation des êtres humains, quant à elles, n'ont pas évolué.

Quoi qu'il en soit, la fable dans son ensemble implique que, dans une société aux valeurs utilitaristes et mercantiles, la valeur poétique et sociale d'un art comme la danse a été amplement dénaturée. Rappelons-nous d'ailleurs de la valeur de la danse dans « Sensatez del círculo » : les survivant·es de la mystérieuse civilisation qui avait atteint un stade maximal de progrès technologique avait finalement trouvé le secret du bonheur – individuel et collectif – dans la danse.

Ainsi, l'écriture de Gorodischer fait appel à d'autres formes d'expression artistique mais celles-ci doivent être comprises de façon plus générale au sein d'un débat concernant l'art. En ce sens, le débat « écriture féminine / écriture masculine » doit aussi être inscrit dans un réseau plus global de tensions et de luttes sur les plans symbolique et discursif. Ainsi, l'opposition féminin/masculin croise aussi l'opposition entre culture populaire et culture dominante. Cela est particulièrement visible dans la remise en question des normes patriarcales grâce aux armes de l'humour ou de la parodie qui tournent en dérision les normes, sérieuses et officielles, de la culture dominante. Comme nous avons pu le constater à de très nombreuses reprises lors de notre étude, le rire est politiquement libérateur mais il n'est pas l'attribut d'un seul groupe social. Cela était particulièrement visible dans *Opus dos*, où nous avons étudié l'imbrication d'une autre forme de domination, celle qui se fonde sur le stigmate de la couleur de peau.

Au-delà de ces traits comiques, l'aspect polyphonique de la littérature populaire telle que la conçoit Bakhtine constitue également un élément que nous avons relevé et qui contribue à déstabiliser l'autorité centrale. Enfin, nous avons remarqué que le caractère

¹⁶² Le changement d'identité rappelle un thème cher au récit fantastique puisque le héros est devenu le double d'une autre personne.

carnavalesque est aussi utilisé par Angélica Gorodischer pour démythifier les figures de l'autorité. Rappelons-nous, par exemple, des précisions que donne la voix narrative par rapport à la vie privée du professeur Teo Kaner : « cargó en el auto latas, jabón, una escoba, papel higiénico » (1973 : 92). À travers ces objets, ce sont les parties habituellement non nommées du corps qui sont évoquées et qui mettent le héros en situation de vulnérabilité. C'est en effet une exhibition sans ambages du domestique et des situations intimes qui caractérise l'écriture de Gorodischer.

Ainsi, nous sommes invité-es à contempler un monde nouveau grâce à l'évocation de plusieurs formes artistiques différentes. L'art éveille en nous de nouvelles façons de sentir et d'agir qui contrastent avec un système vidé de sa substance et qui est fondé sur les rapports de pouvoir. C'est un phénomène fortement similaire que nous retrouverons à présent, mais cette fois-ci en ce qui concerne la fonction de la nature dans les textes de l'écrivaine argentine.

2.2.3. La nature, espace poétique de renouveau

Pour terminer notre étude, nous allons à présent examiner la présence et la fonction de la Nature dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer. Nous allons tout d'abord observer que les éléments naturels contribuent de façon décisive donner un caractère à la fois poétique et métatextuel à l'écriture gorodischerienne. Puis, nous mettrons en valeur qu'ils renvoient à des problématiques écologiques et politiques fortement ancrées dans le contexte sociohistorique. Enfin, nous pourrions observer la fonction métatextuelle de la Nature et les grands motifs de l'œuvre gorodischerienne qu'elle contribue à mettre en relief.

Nous avons observé plus haut que, grâce à l'adoption d'une perspective « autre », les récits d'Angélica Gorodischer permettent de revisiter des situations auxquelles nous sommes habitué-es et dont nous avons perdu l'attrait spontané. Lors d'une recherche précédente, nous avons déjà remarqué ce phénomène à propos d'un élément naturel, les arbres et les fleurs. En effet, dans le monde post-apocalyptique de *Las repúblicas*, le monde a été dévasté par une guerre dévastatrice et le système écologique que nous connaissons a disparu : il ne pleut presque plus jamais, la végétation a totalement disparu et le territoire argentin s'est transformé en un immense désert. Cette configuration narrative manifeste, certes, une préoccupation écologique, mais elle nous invite aussi à « saisir de nouveau » la valeur de la Nature, que nous considérons comme banale. En effet, pour les personnages qui peuplent ces mondes

inhospitaliers, des images comme « un amandier en fleur »¹⁶³ est une situation tout à fait rare et inhabituelle.

Ainsi, dès le premier récit SF, nous pouvons observer une forte présence de la nature. Dans « Abecedario del Rif » (« el embrión de otros mundos que inventé »¹⁶⁴), le récit s'ouvrait de la façon suivante :

Esta mañana se han abierto los frutos leoninos de la magnolia, como granadas que dieran botones escarlata, ojos bermellón, órganos marinos, cetonias muertas. Con ese motivo se sucedieron diversos acontecimientos. [...] Desprendimos las semillas con cuidado, vigilando pacientemente la desintegración de los hilos viscosos, y las enterramos bajo la poca arena que pudimos echar dentro de una caja de zapatos que nos trajo ese muchacho recién llegado al Pabellón Alexis, Noel. Los insectos lustrosos, ovas, gusanos, desaparecieron en la arena y todos nos sentimos un poco abandonados. (1968 : 20-21)

Cet extrait octroie un ton poétique au récit, qui pourrait presque nous faire croire que nous sommes dans une idylle bucolique (alors que le récit se déroule dans un monde post-apocalyptique). La narration nous invite ainsi à l'émerveillement et à réveiller notre capacité de *poiesis*, c'est-à-dire construire un *autre* monde. Autrement dit, elle insuffle une dimension poétique à l'activité xéno-encyclopédique de la personne qui lit. Cette dimension poétique, à la coloration optimiste, contraste avec l'univers funeste de la diégèse – rappelons que, dans ce récit, les survivant·es sont atteint·es de maladies dues à des restes de radiations et vivent sous une surveillance permanente dans des baraquements sinistres sans avoir accès au monde extérieur. L'unique échappatoire réside désormais dans les graines de cet arbre qui, par miracle, a pu produire des fruits dans cet univers où plus rien ne pousse. L'élément naturel est donc ici fortement imprégné d'une notion utopique puisque les êtres humains y déposent leur espoir d'un monde nouveau.

Le groupe nominal « los frutos leoninos » qui constitue le sujet verbal de la première phrase du récit, contient toutefois une ambiguïté. L'association insolite entre le nom « fruit » et l'adjectif « léonin » constitue d'ailleurs un trait narratif typique de l'écrivaine argentine et il pourrait être perçu comme un défaut ou une incohérence. Cependant, il est soigneusement conçu au sein de l'économie du récit pour attirer l'attention de la personne qui lit. Il produit tout d'abord un effet poétique en associant les fruits à une image de noblesse et de puissance.

¹⁶³ « No hay leyes, se dijo, los almendros, por ejemplo, florecen como se les da la gana. Y las estrellas, las estrellas no florecen, se dijo, se encuentran, se cruzan, se siguen. » (1991 : 125). Voir : Mémoire de master, « Langages du futur », p. 84-87.

¹⁶⁴ Voir : *infra*, p. 141-142.

Mais le deuxième sens du mot fait aussi allusion à un partage inéquitable, injuste et abusif. Son étymologie renvoie en effet à la fable d'Esopé intitulée « Le lion, l'âne et le renard » où le lion, s'étant associé aux autres animaux, s'adjuge à lui seul toutes les parts du butin et tue l'âne pour que le renard apprenne la leçon¹⁶⁵. Cette étymologie préfigure ainsi la fin du récit, où le/la protagoniste (rappelons que le genre de la voix narrative reste inconnu), souhaitant s'attribuer pour lui seul les graines du magnolia, finit par tuer un de ses camarades. L'élément naturel a donc dans ce récit une double fonction dans ce récit, à la fois poétique et métanarrative.

Les éléments naturels n'ont bien sûr pas toujours de double fonction et, en règle générale, leur fonction est principalement d'octroyer une dimension poétique et optimiste à des univers qui semblent souvent très sombres. En cela, ils participent d'une tension plus globale entre une pulsion utopique et une pulsion dystopique. L'écrivaine l'affirme elle-même dans le questionnaire que nous avons réalisé auprès d'elle :

A.Y.: Tu obra presenta a menudo sociedades esperpénticas que nos proporcionan un espejo deformado de mecanismos que operan en nuestra propia sociedad. Sin embargo siempre permanece un impulso utópico que se manifiesta por el humor, el arte, el lenguaje [...] También noto esta persistencia de la esperanza en la presencia de ciertas flores y árboles en escenarios apocalípticos... ¿Siempre hay que preservar la esperanza?

A.G.: Siempre, por favor siempre. El mundo es absurdo, estúpido, cruel, monstruoso, lo que quieras, y yo al escribirlo acentúo esos aspectos. Pero no pierdo las esperanzas. Si las hubiera perdido, no escribiría, no habría tenido hijos, no seguiría viviendo.

La Nature participe donc à cette dimension d'espoir qui traverse l'ensemble des textes de l'écrivaine. Il s'agit très souvent de petits détails qui parsèment le récit. Tout au long de notre étude, nous avons pu apercevoir le rôle de certaines descriptions et les jeux de significations qu'ils pouvaient enclencher. Dans *Bajo las jubeas en flor*, par exemple, le titre même du livre est chargé d'une poésie étrange qui contribue à défamiliariser la personne qui lit tout en la rapprochant du monde décrit (rappelons que les jubés désignent en fait les palmiers du Chili). Mais c'est probablement dans « Los embriones del violeta » que la nature acquiert une fonction déterminante puisque les tâches violettes parsemées sur le sol de la planète sous-entendent l'existence d'une force invisible exceptionnelle. En outre, rappelons également que les explorateurs réinventent une Terre utopique qui fait référence à l'image du

¹⁶⁵ Esopé, « Le lion, le renard et l'âne », *Fables*, Toulouse, Milan, 2011.

paradis qu'ont pu avoir les Espagnols arrivés sur le nouveau continent (« Estaban en la Tierra en la primera mañana de una nueva edad »)¹⁶⁶.

Évoquons à présent brièvement deux récits que nous n'avons pas encore examinés et qui sont inclus dans *Kalpa imperial*. La nature joue un rôle important dans ce livre puisque la nature y occupe une fonction poétique et esthétique qui contraste avec un univers où se succèdent les complots, les assassinats et les guerres et où l'avidité et la cupidité caractérisent la plupart des personnages de pouvoir. C'est le cas du récit « Así es el sur » (161-190), où le noble Liel-Andranassder a été la victime d'un complot qui lui a coûté sa fortune et sa position sociale. Déchu de son rang et de ses richesses, il est en effet obligé de s'enfuir vers le Sud à la recherche d'une nouvelle vie. Il découvre alors ce nouveau pays (le Sud) non seulement grâce au contact avec ses habitant·es mais, surtout, grâce au parcours initiatique qu'il va effectuer à travers la Nature de sa terre d'exil :

Por las mañanas recogía hojas húmedas de tiaulana, las maceraba entre los dedos y se protegía el cuerpo, la cara, el cuello y los brazos con el jugo blanquecino. Comía frutas y huevos del pájaro trompo y a veces del pequeño zedanno que los deja calentándose al sol y se va a picotear larvas a la orilla del agua y sólo vuelve a ellos al atardecer, y tomaba solamente agua que corriera, que no estuviera estancada ni sucia ni espesa. Dormía en las horquetas de los grandes árboles cuando las encontraba, y si no dormía y marchaba siempre, cada vez más al sur. (2000 : 172-173)

Le protagoniste découvre les vertus médicinales des plantes et goûte la saveur des aliments ; les arbres et les rivières lui donnent des abris où il va pouvoir méditer et se forger une nouvelle identité. La nature joue donc un rôle prépondérant dans ce récit en permettant le renouveau du personnage et, à plus grande échelle, de la société puisque le récit nous laisse finalement deviner que le protagoniste va devenir l'un des meilleurs gouvernants qu'ait connu l'Empire¹⁶⁷. Si nous découvrons certains aspects de la nature de l'univers de Kalpa, c'est dans le récit « El estanque » que la personne qui lit accède à un véritable catalogue de plantes

¹⁶⁶ Voir : *infra*, p. 224.

¹⁶⁷ La guerre contre l'Empire est d'ailleurs gagnée grâce au fait que les troupes du Nord ne sont pas habituées à combattre dans la jungle : « Eso no fue una batalla. Fue una masacre, una carnicería, un degolladero, una fiesta de sangre. Los soldados del norte no estaban entrenados para luchar en la selva desconocida, y si bien vitoreaban al Emperador cuando se les ordenaba que lo hicieran, no estaban dispuestos a defenderlo y ni siquiera a obedecerle. Los hombres y las mujeres del sur no eran precisamente un ejército, pero conocían la selva, el agua, la tierra, las hojas de la hierba y de los árboles, las raíces, los frutos y el viento, y estaban dispuestos a dar la vida si el que habían esperado y estaba allí luchaba con ellos. En pocas horas, créanme lo que les digo, en pocas horas el sur había vencido al norte y El Que Había Llegado clavaba en una lanza la cabeza del Emperador y la levantaba sobre los muertos y los vivos » (2000 : 188). On reconnaît facilement une allusion aux combats menés dans la jungle entre les armées régulières et les guérillas armées du continent américain. La mention à la cruauté de la bataille permet néanmoins d'enlever tout dogmatisme.

inconnues dont l'effet et la fonction nous sont révélées par le protagoniste. Ce dernier est en effet un médecin homéopathe qui maîtrise l'art de la botanique et qui nous révèle le nom de plusieurs plantes : les « semillas de seseli », les « ambalias » ou la « múrcula ». On découvre également le nom de certains arbres grâce aux desseins qu'effectue un de ses patients : des arbres imaginaires comme la « palmera bruscada » se mélangent alors avec des arbres de notre propre univers comme le figuier, le bananier ou le tilleul. En outre, le groupe qui complotait pour destituer l'empereur sanguinaire qui siège sur le trône a adopté le nom d'une fleur sylvestre

Ainsi, dans les livres de Gorodischer, la nature possède plusieurs fonctions : elle peut jouer un rôle poétique de renouveau, participer des jeux narratifs ou métanarratifs contenu dans le récit ou, tout simplement, contribuer à créer une esthétique particulière concernant l'étrangeté des univers décrits. Mais au-delà de ces fonctions, la description de la nature exprime aussi une préoccupation écologique qui doit être reliée au contexte historique d'écriture. En effet, c'est à partir des années 60 et 70 que l'écologie acquiert une véritable dimension politique (manifeste du club de Rome en 1970, Conférence de Stockholm en 1972, création des premières ONG et des premiers partis écologistes, etc). L'importance de cette prise de conscience écologique se reflète notamment par la profession de Graciela Marmor, explicitement mentionnée par la voix narrative hétérodiégétique : « la doctora Marmor, la ecóloga del grupo ». Ce métier d'écologiste indique le développement dans le futur d'une science de l'écologie et le fait qu'il soit occupé par une femme mérite d'être souligné : face au désir de régner en maître sur la Nature et à ses conséquences dévastatrices (la bombe atomique), le personnage de Marmor représenterait la recherche d'une manière plus harmonieuse de vivre sur la planète.

C'est également à cette époque que se développent le mouvement antinucléaire et les inquiétudes quant à l'utilisation nucléaire (notamment après 1962 et la crise des missiles à Cuba). La préoccupation pour le nucléaire et l'association avec l'écologie est visible dans la plupart des livres d'Angélica Gorodischer, mais c'est dans un de ses premiers livres, *Opus dos*, qu'elle s'affirme de façon particulièrement tranchée. Dans cet univers, c'est en effet le développement technologique a mené le monde vers une catastrophe écologique sans précédent en raison de l'utilisation des armes atomiques. L'épigraphe du sixième récit, qui se déroule juste après la guerre entre Blancs et Noirs, exprime de façon catégorique les effets mortels de la radioactivité :

La Universidad de Emory, en Dawsonville, Georgia, Estados Unidos, hizo construir por la *Lockheed Aircraft Co.* un reactor atómico de mediana potencia en junio de 1958, para experimentar los efectos de la radioactividad sobre la vegetación. Se destruyó toda vida vegetal en un radio de 600 m. alrededor del reactor, en menos de seis semanas. Las arenarias sobrevivieron. (1967 : 93)

Cette épigraphe, qui fait référence à un fait réel de notre propre monde, présente l'aspect d'une coupure de journal mais le caractère bref et brut des deux dernières phrases augmentent de façon vive et dramatique la destruction provoquée par le réacteur atomique. Grâce à la mention des « arenarias », la personne qui lit peut d'ailleurs comprendre que, dans *Opus dos*, des armes nucléaires furent utilisées pendant la guerre entre Noirs et Blancs. En effet, le paysage s'est transformé en désert et les seules plantes qui subsistent dans l'immense désert blanc sont les sablines (« La arenaria era la única planta que se renovaba año a año: sus semillas parecían alimentarse de radiaciones », 1967 : 94).

Ainsi, l'évocation de la nature contribue non seulement à octroyer une valeur poétique aux livres d'Angélica Gorodischer mais elle contribue également à soulever des problématiques en rapport direct avec le développement du mouvement écologiste. La dimension politique de cette problématique vient ainsi compléter les autres prises de position critiques développées dans son écriture : la remise en question des rapports de domination s'inscrit en effet dans un cadre plus global de réflexion sur l'Histoire, la gestion des ressources naturelles associées au développement social.

En ce sens, l'évocation de la nature dans le contexte latino-américain et, plus particulièrement en Argentine, fait inévitablement référence à l'opposition entre la campagne et la ville et, à travers celle-ci, à la dichotomie plus profonde entre civilisation et barbarie. María Rosa Lojo a déjà évoqué cet aspect à propos de *Kalpa imperial* en soulignant que l'écriture de Gorodischer n'adopte pas de position en faveur d'un des deux termes de l'opposition mais, au contraire, elle remet en question l'existence d'une séparation tranchée entre, d'une part, la vie naturelle et, d'autre part la vie urbaine et civilisée :

Un momento del relato recuerda en especial el intertexto sarmientino: cuando Andranassder, que ya es un viajero avezado, lee los signos de los elementos con la sabiduría del rastreador no se trata de una simple inversión de los polos positivo y negativo de la antinomia, sino de una matización compleja. Si en la ciudad hay venalidad, soberbia, lujos superfluos, crímenes e indiferencia, también se despliega la deslumbrante aventura humana de la construcción y la belleza. Por otra parte, en las selvas y las llanuras, donde no existen libros ni ciudades monumentales, no por eso los hombres son salvajes despiadados.

Creen en la justicia, a pesar de los malos jueces, conocen otros lenguajes, y dominan magníficos instrumentos de expresión y de creación.¹⁶⁸

Tout comme pour le reste des problématiques évoquées par l'écriture d'Angélica Gorodischer, les séparations hermétiques et binaires sont sans cesse transgressées et tout dogmatisme est exclu de la réflexion. C'est bien ainsi que nous pouvons interpréter que l'architecture idéale des villes se mélange au paysage naturel en transgressant les frontières entre le milieu naturel et le milieu urbain, comme nous pouvons l'observer, par exemple, dans *Trafalgar* : « Tenía una casa que reíte de Frank Lloyd Wright. El living se metía en el bosque, o mejor, el bosque se metía en el living, y el comedor estaba suspendido sobre el lago » (1979 : 94). L'évocation d'un des fondateurs de l'architecture organique¹⁶⁹, dont la préoccupation majeure est le développement d'une alliance harmonieuse entre nature et construction, illustre bien un idéal d'habitation qui n'exclut aucune des deux parties. Il existe ainsi une importante part de réflexion écologique au sein de la pensée utopique d'Angélica Gorodischer.

En effet, la transgression des frontières entre ville et nature permet non seulement de remettre en question des essences et des binarismes figés mais nous invite également à envisager d'autres formes d'habitat et de rapport à notre environnement naturel. C'est en ce sens aussi que l'on doit comprendre la malléabilité de la nature dans l'œuvre de l'écrivaine argentine. Ainsi, celle-ci est incessamment reconstruite, comme dans *Opus dos* (le désert se transforme en forêt, puis en jungle sauvage avant de devenir à nouveau au désert) ou dans les autres mondes post-apocalyptiques que nous découvrons en lisant les livres de l'écrivaine argentine. L'idée d'un univers social ou naturel qui est sans cesse reconstruit constitue un des motifs fondamentaux de l'œuvre et participe de la remise en question de nos certitudes. D'ailleurs, cet intérêt pour l'évolution des écosystèmes puise sa source non seulement dans l'étude des comportements humains mais également des phénomènes géologiques majeurs, l'évolution de l'être humain étant profondément reliée à celle de la nature. L'écrivaine nous a ainsi fait part de sa passion pour la paléanthropologie et, en particulier, pour le phénomène des glaciations :

Leo sobre paleoantropología, sobre cómo ha ido evolucionando la Tierra con las glaciaciones, en intervalos. Porque hubo no una sino muchas glaciaciones que duraban 2.000 años. Y nosotros ya existíamos... Ya estábamos ahí. Una

¹⁶⁸ María Rosa Lojo, « Kalpa imperial,... », *op. cit.*, p. 207-208.

¹⁶⁹ Frank Lloyd Wright, *An organic architecture: the architecture of democracy*, London, Lund Humphries, 1939.

glaciación fría y húmeda y luego una época de verano, seco y caluroso, todo eso influía en la gente que iba y venía en búsqueda de comida, etc. Fabuloso leer eso, se llama *El largo verano*. Explican que quizá vamos hacia otro cambio de clima, bueno a mí me vuelve loca. No es que lo vaya a usar así al pie de la letra, pero me da un montón de ideas para cualquier cosa.¹⁷⁰

L'écrivaine exprime, avec l'humour et la passion qui la caractérisent, sa curiosité pour ces phénomènes naturels qui remettent en question ce qui apparaît comme l'élément le plus inamovible, la Nature elle-même. Quoi qu'il en soit, nous pouvons conclure que la préoccupation pour l'étude des faits naturels et l'importance que ceux-ci acquièrent dans l'économie du récit constitue une autre constante dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer. Ils apportent non seulement une indéniable dimension poétique au récit mais engagent aussi une profonde réflexion sur le rapport entre l'être humain et son environnement, tout en permettant une nouvelle fois de secouer nos certitudes données et de dépasser certaines oppositions *a priori* irréconciliables.

¹⁷⁰ *Infra*, p. 525-526.

Conclusion de la troisième partie

Il n'existe donc pas de descriptions d'utopies statiques dans les textes SF d'Angélica Gorodischer. Ceux-ci nous invitent cependant à toujours remettre en cause les hiérarchies, les fausses certitudes et les discours qui les instaurent. Les textes ne présentent pas des sociétés utopiques où les femmes seraient dominantes ou alors une société où les êtres humains vivent en harmonie avec la nature.

Ils fournissent plutôt un moteur heuristique qui prépare le futur à partir d'un examen détaillé et rigoureux de la situation présente et passée. En ce sens, l'utopie relève d'une démarche archéologique car elle met à jour les fondements *historiques* des rapports sociaux. En dévoilant la naturalisation de la domination, elle révèle les vérités alternatives qui vont nourrir l'action politique et garantir la transformation sociale. C'est précisément ce qui la distingue d'une simple critique : elle ne se limite pas à désarticuler le fonctionnement des rapports sociaux mais entrevoit et construit déjà ceux qui vont s'y substituer.

Les textes SF d'Angélica Gorodischer forment ainsi une totalité signifiante composée de parties interconnectées. Ils peuvent être considérés comme une encyclopédie de « savoir alternatifs » que la personne-lectrice complète au fur et à mesure de ses lectures. Tout comme elle crée une xéno-encyclopédie pour imaginer le monde SF, la personne qui lit construit à partir de ses lectures une encyclopédie pour comprendre le monde auquel elle-même appartient. L'éthique de l'ambiguïté la pousse à éviter l'attitude solennelle et à ne jamais s'enfermer dans le sérieux en refusant l'existence de toute vérité absolue ou immuable. En ce sens, la personne qui lit a aussi recours à la grande variété des formes d'expression artistique qui sont représentées dans l'œuvre SF d'Angélica Gorodischer. Elle est invitée à produire des mondes différents à partir de ses percepts, tout comme elle le fait à partir de la contemplation de la force et de l'organisation des éléments naturels.

Conclusion générale

Cette recherche a démontré qu'un nouveau cadre herméneutique était nécessaire pour déchiffrer et mettre en valeur les textes d'Angélica Gorodischer. Elle n'aurait pas été possible sans la capacité opératoire des outils d'analyse développés par la combinaison entre la sociocritique, les études de genre et les études sur l'utopie. La modification du cadre herméneutique ouvre ainsi de nouvelles perspectives pour l'étude de certaines œuvres qui demeurent marginalisées et méconnues par la critique.

Rechercher les failles de l'ancien cadre herméneutique constituait la première tâche à effectuer lorsque nous avons commencé à étudier les textes d'Angélica Gorodischer. Nous avons ainsi mis en relief la fragilité d'une périodisation qui reposait principalement sur une affirmation provocatrice de l'écrivaine qui avait été prise au premier degré. Le fait que les personnages masculins soient dominants sur le premier plan d'une œuvre ne signifie pas forcément que les problématiques de genre y sont absentes. En outre, rappelons que la critique SF a négligé les aspects les plus intéressants des textes d'Angélica Gorodischer et que ces appréciations se reportent sur la critique postérieure. Grâce à une archéologie du cadre herméneutique, il est possible de constater comment les jugements négatifs de la critique masculiniste peuvent se répercuter, de façon mécanique, sur l'ensemble de la critique.

Nous avons ensuite explicité que la déconstruction du genre est déterminante dans la genèse de l'œuvre de l'écrivaine argentine. Cette déconstruction s'affirme par une désarticulation des logiques qui structure l'idéologie masculiniste et qui construit des hiérarchies entre les êtres humains. Certains textes comme la nouvelle « El mercader el héroe y la pecera » mettent en évidence comment la violence de ces rapports est dissimulée par l'intermédiaire d'un mécanisme de naturalisation de la domination. Cette naturalisation donne lieu dans les textes à une vision enchantée de rapports sociaux parfois extrêmement violents, un phénomène qui peut s'avérer déconcertant pour la personne qui lit. L'analyse aura ainsi recours au prisme du genre pour corriger la perspective et retrouver la logique de l'agencement anamorphotique.

Le défi que représentent les premiers livres d'Angélica Gorodischer avait aussi trait au caractère formidablement hybride de ses premiers textes, qui ne privilégient pas une forme

particulière. Ce n'est qu'à partir de 1973 qu'une forme générique devient dominante dans les livres, même si celle-ci est toujours subtilement subvertie par des tensions transgénériques. Dans ces textes, nous avons également mis l'accent sur la présence prégnante des militaires qui renvoie à un contexte historique très conflictuel. Nous avons aussi constaté que l'autoritarisme est fortement associé à l'appropriation du corps des femmes par les hommes.

Enfin, nous avons mis en relief la microsémantique intratextuelle qui structure de façon cohérente, autour de problématiques féministes, l'organisation interne de *Casta luna electrónica*. Ce même réseau d'articulateurs sémiotico-idéologiques tisse également des liens entre les différentes nouvelles de *Bajo las jubeas en flor*. En effet, les textes de ces deux livres s'articulent autour de problématiques comme la violence des rapports sociaux, la sélection des femmes et leur objectivation par le regard masculiniste mais aussi le travestissement et, finalement, le hors-genre. Les deux livres accordent d'ailleurs une attention particulière aux rapports homosexuels qui sont profondément refoulés chez les hommes par l'idéologie masculiniste. Bien qu'ils en soient effrayés, l'homosexualité est progressivement découverte par les personnages masculins comme quelque chose de naturel et, à travers eux, la personne qui lit est invitée à en faire de même.

Cette problématique faisait d'ailleurs partie d'un ensemble de questionnements qui ont été abordés dans la deuxième partie de notre étude. La remise en question de la norme hétérosexuelle renvoie au fonctionnement de l'idéologie naturaliste, commun à l'ensemble des groupes dominés. En ce sens, l'étude des phénomènes d'anamorphose s'avère fortement utile dans le cadre d'une analyse questionnant l'idée d'une nature universelle et immuable qui ne serait pas l'enjeu de luttes sociales et symboliques. Le mouvement continu que ces anamorphoses instaurent entre des points de vue antagonistes récuse la possibilité même d'une essence stable et figée.

La démarche antinaturaliste permet de repérer les articulations responsables de la production de sens dans *Opus dos*. Ce livre, qui a rarement été étudié et qui est principalement abordé sous l'angle du conflit racial, peut constituer une curiosité au regard des autres textes d'Angélica Gorodischer. Pour l'aborder, il s'agit néanmoins de repérer les analogies entre les différentes formes de domination en se fondant sur la sociologie du genre. Les outils développés par les théories féministes matérialistes dévoilent le fonctionnement de l'idéologie naturaliste et mettent en évidence le caractère consubstantiel et coextensif des rapports sociaux.

La prise en compte des agencements anamorphotiques nous a en outre mené à la découverte sur un second plan de personnages féminins actifs dont l'action demande à être

placée au premier plan. En effet, si nous ne mettons pas en valeur leur rôle décisif – habilement dissimulé dans la diégèse –, la production de sens demeure lacunaire, ce qui explique que certain·es lecteurs ou lectrices puissent se sentir troublés par les détails.

Nous avons ensuite retrouvé ce jeu de déchiffrement, qui ressemble à bien des égards à l'attitude que nous demande un récit policier à énigme, dans *Trafalgar*. L'intérêt principal de cette œuvre est de désarticuler les mécanismes de construction identitaire, tant masculins que féminins, ainsi que les rapports de pouvoir qui en découlent. En effet, la déstabilisation de l'habituel protagonisme masculin s'accompagne symétriquement par l'émergence d'un protagonisme féminin. Ces personnages contribuent à donner une impulsion vers la découverte d'un autre monde et d'autres façons de penser, à la façon de la linguiste Veri Halabi. Cette impulsion est renforcée non seulement par l'apprentissage de Trafalgar mais aussi par ses innombrables voyages, qui nous font découvrir une série de sociétés fonctionnant de façon radicalement différente.

La remise en question de l'idéologie naturaliste produit un élan vers d'autres façons de penser l'humain et le social. Cet élan nous a conduit à analyser les constructions utopiques dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer, bien qu'il existe peu d'exemples de sociétés parfaites dans ses textes. C'est en effet l'immobilité de ces univers statiques qui est remise en question ainsi que leur caractère faussement universalisant : il n'y a pas de modèles prescriptifs à valeur définitive mais une réflexion continuellement actualisée et problématisée sur la construction d'un monde meilleur.

Nous avons enfin observé l'opposition entre tensions centrifuges et tensions centripètes qui sont déterminantes pour comprendre la pensée utopique d'Angélica Gorodischer. L'élan utopique repose sur une solide réflexion critique qui instaure un doute sur tout ce qui est achevé ou présenté comme parfait. Cette posture, qui renvoie à une philosophie existentialiste, considère qu'il faut se méfier de l'esprit de sérieux et de toute idée arrêtée mais aussi que la liberté est une affaire quotidienne de lutte et de négociations.

Toutefois, l'œuvre de l'écrivaine argentine ne refuse pas toute tension totalisante, elle constitue aussi une façon globale de comprendre les rapports sociaux en construisant une pluralité de connaissances sur le monde. Une encyclopédie constituée de savoirs alternatifs ne pousse pas vers le piège du nihilisme ou vers la relativité absolue mais invite à méditer sur la transversalité des phénomènes de domination et à en informer nos actions. Elle ne refuse pas l'existence de valeurs profondes mais nous force à envisager que celles-ci nécessitent une réactualisation constante dans la pratique. Nous sommes donc invité·es à suivre une éthique

de l'ambiguïté qui guiderait notre action politique et favoriserait la construction d'une société meilleure.

Ce travail a également montré le caractère opératoire des concepts et des catégories d'analyse issus de la sociocritique et des études de genre. Le concept d'anamorphose est en ce sens essentiel à la compréhension des phénomènes complexes qui caractérisent les textes d'Angélica Gorodischer. Ceux-ci peuvent en effet être lus de façon conventionnelle mais demandent également la participation active de la personne-lectrice, qui doit déchiffrer les compositions énigmatiques en comblant certaines lacunes dans la dynamique de production de sens.

De façon générale, la prise en compte de l'anamorphose implique la nécessité de construire un nouveau cadre herméneutique permettant la compréhension des œuvres et des aberrations qui y sont contenues. Pour ce faire, le concept d'anamorphose fonctionne de façon pertinente avec le repérage des idéosèmes qui structurent les textes et qui renvoient à l'existence concrète de points de vue antagonistes et conflictuels dans l'interdiscours. En ce qui concerne les textes de notre corpus, leur analyse a permis de mettre en évidence les tensions conflictuelles d'une période historique de grandes confrontations sociales et politiques.

Le prisme de l'anamorphose est également parfaitement compatible avec la prise en compte et la valorisation des procédés parodiques. En ajoutant une vision cohérente mais qui reste toujours double, nous percevons de façon plus claire l'humour qui traverse l'œuvre d'Angélica Gorodischer et qui constitue indéniablement une de ses grandes qualités. Le rire occupe une fonction libératrice et engage de façon subtile et progressive une remise en question des catégories qui fondent notre entendement – celle-ci pouvant s'avérer assez radicale puisque c'est l'identité même de l'individu qui est affectée.

Enfin, l'articulation entre anamorphose et utopie qui nous a guidé spécialement lors de la troisième partie de notre étude a permis de donner de la légitimité à la pensée utopique. En effet, nous tendons en règle générale à considérer l'utopie comme quelque chose d'étranger à notre monde, d'irréaliste ou de trop complexe, l'envisageant en quelque sorte comme une énigme. Néanmoins, si l'utopie est souvent dépréciée dans les discussions politiques, l'anamorphose nous fait comprendre que c'est peut-être en raison de notre positionnement au sein d'une société régie par l'idéologie dominante, qui naturalise la domination et qui obstrue les possibilités de changement. La coexistence de plusieurs perspectives fonctionne également en ce sens : elle démontre l'existence de points de vue différents, évitant le caractère statique

et univoque de l'utopie en nous incitant continuellement à nuancer et à actualiser notre pensée.

Cette étude met enfin en évidence l'intérêt d'une étude sociocritique qui prend en compte les problématiques de genre pour profiter pleinement des plaisirs particuliers offerts par l'œuvres d'Angélica Gorodischer : humour, aventures, expérimentation, méditation. Certes, on peut ne pas être immédiatement attiré par les textes qui s'éloignent des canons d'écriture. Cependant, cela induit aussi une réflexion sur le goût de la lecture qui est dans une certaine mesure le résultat d'une détermination sociale, comme le démontre la sociologie de Pierre Bourdieu¹⁷¹. En ce sens, il nous semble que l'appréhension pouvant exister par rapport à une œuvre SF est amplement due à une marginalisation sociale de cette littérature. Pourtant, la SF est aujourd'hui plus que jamais d'actualité dans la production culturelle de nos sociétés, tant dans les grands films que dans les séries télévisées qui sont regardées par des millions de téléspectateurs (même si la littérature semble avoir perdu une part de la visibilité qu'elle avait acquise dans les années 70).

D'ailleurs, l'œuvre SF d'Angélica Gorodischer continue aujourd'hui à susciter un intérêt important qui se note dans les nombreuses rééditions de *Trafalgar* ou de *Kalpa imperial* et dans leurs traductions respectives. Nous espérons donc que la mise en valeur des complexités des textes SF et des problématiques de genre qui y sont traitées contribuera à favoriser leur diffusion et leur reconnaissance. En ce qui nous concerne, l'assimilation par la pratique des outils développés par la sociocritique nous a permis de saisir leur potentiel analytique qui jusque là ne nous avait pas révélé sa valeur opératoire. Nous dressons d'ailleurs le même constat en ce qui concerne le concept d'anamorphose ou le fonctionnement particulier de l'utopie. En outre, l'assimilation des mécanismes science-fictionnels mais aussi la mise en perspective avec le fantastique, forme générique qui nous est très chère, nous donne l'occasion de mieux envisager et de mieux transmettre leur magie.

L'utilisation de ces outils d'analyse permettra aussi d'aborder les œuvres postérieures de Gorodischer et, en particulier, des livres comme *Querido amigo* ou *Las señoras de la calle Brenner*. En outre, les concepts que nous avons employés (et en particulier l'anamorphose) facilitent aussi l'appréhension d'autres œuvres comme celles de Marcela Solá, Ana María Shua ou Cristina Siscar. De plus, la mise en pratique de l'anamorphose et des études de genre

¹⁷¹ Cf, en particulier, Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970 ; Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

est particulièrement utile pour l'étude d'œuvres audiovisuelles qui subvertissent les codes de représentation habituels. Enfin, les outils analytiques ayant trait à la SF et la démarche que nous avons développée permettront la reconnaissance et l'étude de la littérature de science-fiction argentine ou latino-américaine : Sergio Gaut Vel Hartman, Marcelo Souto, Liliana Bodoc, l'uruguayenne Natalia Mardero ou les cubain·es Yoss et Daína Chaviano sont des écrivain·es dont l'œuvre mérite d'être mise en valeur.

Pour conclure, rappelons que les textes SF d'Angélica Gorodischer stimulent continuellement notre réflexion, enrichissent notre imaginaire et nous incitent à l'action. Au-delà de leur indéniable qualité littéraire et artistique, ils donnent lieu à une méditation sur la condition humaine et mettent en relief certains paradoxes de l'action politique en nous invitant à les dépasser. Cette étude facilitera ainsi l'accès à ces archéologies du futur qui interrogent notre liberté et nous invitent à passer à l'action collective.

De façon générale, ne serait-ce pas d'ailleurs la fonction utopique de la littérature ? Dans son essai *La petite sœur de Balzac*¹⁷², Christine Planté met précisément l'accent sur la portée utopique des mondes littéraires, qui peuvent à la fois constituer des aventures passionnantes où nous plongeons avec ardeur mais aussi des royaumes imaginaires (et, parfois, très personnels) qui nous permettent d'aller de l'avant. Planté cite ainsi les propos suivants d'Ingeborg Bachmann, une poétesse allemande qui partage pleinement cette conception de la littérature comme utopie :

Bien que la littérature soit un ramassis des choses du passé et de celles qui se trouvent déjà là, voire même parce qu'elle est cela, elle est toujours ce que nous en espérons, ce que nous souhaitons qu'elle soit, ce que nous retirons de notre réserve pour le parer selon nos exigences : elle est aussi un royaume qui s'ouvre vers l'avant et dont les frontières sont inconnues¹⁷³.

Peu d'œuvres correspondent aussi bien à cette conception de la littérature que celle d'Angélica Gorodischer. Narratrice infatigable (« yo he venido al mundo a contar », affirme-t-elle très souvent), elle continue aujourd'hui du haut de ses quatre-vingt six ans à produire des fictions exceptionnelles et à nous inviter à explorer de nouveaux mondes avec elle.

¹⁷² Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, op cit.

¹⁷³ Ingeborg Bachmann, « La littérature, une utopie » (conférence prononcée en 1960), *Leçons de Francfort*, Paris, Actes Sud, 1986. (Contenu dans *Œuvres*, Paris, Actes Sud, 2009).

Bibliographie

I - Angélica Gorodischer

1.1. Livres (Fictions et essais)

Les citations référencées dans notre étude selon le système MLA renvoient aux premières éditions du livre, mis à part *Kalpa imperial*, pour lequel nous citons à partir de l'édition barcelonaise de 2000.

Cuentos con soldados, Santa Fe, Premio Club del Orden, 1965.

Opus dos, Buenos Aires, Minotauro, 1967.

_____, Barcelona, Ultramar, 1990.

Las pelucas, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Bajo las jubeas en flor, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1973.

_____, Barcelona, Ultramar, 1987.

_____, *Las jubeas en flor*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2004.

Casta luna electrónica, Buenos Aires, Andrómeda, 1977.

Trafalgar, Buenos Aires, El Cid, 1979.

_____, Buenos Aires, Ediciones del Peregrino, 1984.

_____, Buenos Aires, Ediciones Orbis, 1987.

_____, Buenos Aires, Emecé, 2006 (édition augmentée).

Mala noche y parir hembra, Buenos Aires, Ed. la Campana, 1983.

_____, Buenos Aires, Héctor Dinsmann, 1997.

Kalpa Imperial I: La casa del poder, Buenos Aires, Minotauro, 1983.

Kalpa Imperial II: El imperio más vasto., Buenos Aires, Minotauro, 1984.

_____, *Kalpa imperial*, Barcelona, Alcor, 1990.

_____, *Kalpa imperial*, Barcelona, Gigamesh, 2000.

_____, *Kalpa imperial*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

_____, *Kalpa imperial*, Argentina, Librodot, 2010 (Édition électronique).

Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, Buenos Aires, Emecé, 1985.

Jugo de mango, Buenos Aires, Emecé, 1988.

Las repúblicas, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991.

Fábula de la virgen y el bombero, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1993.

Prodigios, Barcelona, Lumen, 1994.

Técnicas de supervivencia, Rosario, Editorial Municipal, 1994.

La noche del inocente: conseja moralizante para uso de pecadores, Buenos Aires, Emecé, 1996.

Cómo triunfar en la vida, Buenos Aires, Emecé, 1998.

Menta, Buenos Aires, Emecé, 2000.
Doquier, Buenos Aires, Emecé, 2002.
Cien islas, Rosario, Ed. Fundación Ross, 2004.
Historia de mi madre, Buenos Aires, Emecé, 2004.
Tumba de jaguares, Buenos Aires, Emecé, 2005.
Querido amigo, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
A la tarde, cuando llueve, Buenos Aires, Emecé, 2007.
Tres colores, Buenos Aires, Emecé, 2008.
La cámara oscura, Buenos Aires, Emecé, 2009.
Tirabuzón: novela, Rosario, Ed. Fundación Ross, 2011.
Cruce de caminos, Buenos Aires, Atlántida, 2012.
Las señoras de la calle Brenner, Buenos Aires, Emecé, 2012.

1.2. Traductions

Eine Vase aus Alabaster: Roman, trad. Marion KAPPEL, Berlin, Orlanda-Frauenverl, 1992.
Kalpa Imperial: The Greatest Empire That Never Was, trad. Ursula LE GUIN, Northampton, Small Beer Press, 2003.
Trafalgar: A Novel, trad. Amalia GLADHART, Easthampton, Northampton, Small Beer Press, 2013.

1.3. Textes publiés séparément

- « En verano a la siesta y con Martina », in *Vea y lea*, n° 433, 7 mai 1964, p. n. c.
- « Jano en Capri », in *La Mujer*, Buenos Aires, Editorial J. Alvarez, 1966, p. 63-79.
- « Hacia el oeste », *La Nación*, Mai 1967.
- « Septembriólica », *Setecientosmonos*, Juin 1967.
- « La muerte de la doctora Ridgeway », *El Litoral*, 21 septembre 1967.
- « La casa del fauno », *Revista Ensayo Cultural*, Novembre 1967.
- « La abuela Matilde », *Revista hebraica de Rosario*, 1967.
- « Los atabales », *La Voz del Interior*, Avril 1968.
- « La morada del hombre », in Eduardo GOLIGORSKY (éd.), *Los argentinos en la luna*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1968, p. 75-89.

- « El ayer de las ratas », *Nueva Dimensión*, 1968.
- « Conversaciones que no se iniciarán nunca », *La Voz del Interior*, 7 septembre 1969.
- « A los verdugos », *Revista Boom*, Rosario, Octubre 1969.
- « Las plañideras en lola », *La Voz del Interior*, Mai 1970.
- « Los muertos no tienen bomboneros », *Clarín*, 13 Janvier 1971.
- « El casamiento », *La Voz del Interior*, Avril 1971.
- « Apoteosis », *Clarín*, Avril 1971.
- « Sospechoso encendido amor », *La Voz del Interior*, Mai 1971.
- « Ecce Deus », *La opinión*, 8 octobre 1972.
- « En la noche », *La opinión*, 17 Mars 1974.
- « Los Franciscos », *El Perol*, 1976.
- « Los sargazos », *Revista de la universidad de México*, n°1, Septiembre 1977, p. 17-25.
- « Trescientos codos de longitud », *Nueva Dimensión*, Septiembre 1979, p. 35-51.
- « La resurrección de la carne », *Zikkurath*, n° 2, p. 31-32.
- « Propósitos matinales bajo las frondas », in *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, colección « Biblioteca básica universal », 1981.
- « De cómo cinco aventureros... », *El péndulo*, 1982, p. 25-52.
- « La perfecta casada », *Zikkurath*, n° 6, p. 26-29.
- « Los Embriones de Violeta », in Bernard GOORDEN, A. E. VAN VOGT (éds.). *Lo Mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1982, p. 79-104.
- « Los buenos van al paraíso pero no todos los malos pueden ir al infierno », *Minotauro*, n°2, 1983, p. 109-113.
- « Si el fulgor de los mundos danza en la cabeza de un alfiler », *Sinergia*, n° 4, p. n. c.
- « Las mujeres y las palabras », *Hispanamérica*, vol. 13, n° 39, Décembre 1984, p. 45-48.
- « Cartas », *Minotauro*, n° 7, 1984, p. n. c.
- « Belleza rubia para secundar héroe, se necesita », *Minotauro*, n° 8, 1984, p. 92-97.
- « El inconfundible aroma de las violetas silvestres », *Minotauro*, n°10, 1985, p. 33-42.
- « Narrativa fantástica y narrativa de ciencia ficción », *Plural*, 1987, p. 48-50.
- « La pera irremediable », (en collaboration avec Guillermo BOIDO) in Marcial SOUTO (éd.), *Historia de la fragua y otros inventos*, Buenos Aires, Ultramar, 1988, p. 17-27.
- « Las mujeres y las palabras », *Confluencia*, vol. 4, n° 2, Avril 1989, p. 3-9.
- « Cavatina », *Confluencia*, vol. 7, n° 1, Octubre 1991, p. 179-184.
- « Cuerpos enjaulados », *Confluencia*, vol. 7, n° 2, Avril 1992, p. 185-186.
- « Borges y los judíos », *Confluencia*, vol. 8, n° 1, Octubre 1992, p. 9-18.
- « Quién es Shan Coctó », *Hispanamérica*, vol. 21, n° 63, Décembre 1992, p. 53-60.

- « La resurrección de la carne », in José María FERRERO (éd.), *Fantasia y ciencia ficción: cuentos argentinos*, Buenos Aires, Huemul, 1994, p. 121-125.
- « Cifra del ángel inverso », *Confluencia*, vol. 9, n° 2, Avril 1994, p. 145-147.
- « Poca paciencia y muchas pulgas », in Miriam BALBOA ECHEVERRÍA, Ester GIMBERNAT GONZÁLEZ (éds.), *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Feminaria, 1995, p. 11-16.
- « Mudadores y alquimistas », *Confluencia*, vol. 11, n° 2, Avril 1996, p. 285-288.
- « Los frutos del árbol de la vida », in Marta RODIL (éd.), *En el tren: cuentos y relatos*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1996.
- « El amor eterno », *Hispanamérica*, vol. 27, n° 79, Avril 1998, p. 93-97.
- « La mujer de Elimelec », in Josefina DELGADO (éd.), *Escrito sobre Borges: catorce autores le rinden homenaje*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
- « En el confín », in Elena BRACERAS (éd.), *Cuentos con humanos, androides y robots: antología*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2000.
- « Las palabras de la ciudad », *Confluencia*, vol. 17, n° 1, Octubre 2001, p. 152-154.
- « Plectro », *Confluencia*, vol. 18, n° 1, Octubre 2002, p. 209-211.
- « Ornitología », *La autopista del Sur. Revista Literaria*, vol. 2, n° 4, Avril 2004, p. 4-6.
- « Acá en Rosario y allá en el Sur », *Revista iberoamericana*, vol. 70, n° 206, Janvier-mars 2004, p. 29-34.
- « Novela que no es novela. O sí », *Confluencia*, vol. 21, n° 1, Octubre 2005, p. 247-249.
- « El número sagrado », *Confluencia*, vol. 20, n° 2, Avril 2005, p. 228-230.
- « El beguén », in Viviana PALETTA, Francisco Javier SATUÉ (éds.), *Cuentos Policiacos. Tinta y Pólvora*, Madrid, Páginas de espuma, 2006, p. 149-162.
- « El sueño de Hipócrates », Rosario, Ed. Fundación Ross, 2007 [publication individuelle].
- « A dos voces. Diálogo entre dos escritoras del siglo XIX: Eduarda Mansilla y Emma De La Barra », in Sylvia IPARAGUIRRE, Ángel BERLANGA (éds.), *La literatura argentina por escritores argentinos. Narradores, poetas y dramaturgos*, Buenos Aires, Éd. Biblioteca Nacional, 2009, p. 327-343.

1.4. Traductions de nouvelles :

- « Flavius Josèphe revu et corrigé » ; « Les embryons de violette » ; « Sous les jubéas en fleur » ; « Les sargasses », « Aléas de navigateur », in Bernard GOORDEN (éd.), *Paix dans l'univers à tous les êtres de bonne volonté, Ides... et Autres*, n° 24, trad. Bernard GOORDEN, Bruxelles, Editions Recto-Verso, Avril 1980.

- « Man's dwelling place », in Alberto MANGUEL (éd.), *Other fires: short fiction by Latin American women*, trad. Alberto MANGUEL, New York, Clarkson Potter, 1986, p. 88-101.
- « An Important Man », *BOMB*, trad. Marguerite FEITLOWITZ, Juillet 1990, p. 59-61 [Extrait de « 23 escribas », contenu dans *Bajo las jubeas en flor*].
- « Under The Jubayas in Bloom », in Nora ERRO-PERALTA, Caridad SILVA-NÚÑEZ, (éds.), *Beyond the Border: A New Age in Latin American Women's Fiction*, Pittsburgh, Cleis Press, 1991, p. n.c.
- « Camera Obscura », *Latin American Literary Review*, vol. 19, n° 37, trad. Diana L. VÉLEZ, Janvier 1991, p. 96-105.
- « The perfect married woman » ; « Letters from an English lady » ; « Under the flowering juleps » ; « Resurrection of the flesh », in Marjorie AGOSÍN (éd.), *Secret Weavers: stories of the fantastic by women of Argentina and Chile*, trad. Marjorie AGOSÍN, Buffalo, White Pine Press, 1992, p. 243-289.
- « By The Light of the Chaste Electronic Moon », in Gustavo FARES, Eliana C. HERMANN, Linda BRITT (éds.), *Contemporary Argentinean Women Writers: A Critical Anthology*, Gainesville, University Press of Florida, 1998 [trad. et p. n.c.].
- « The Violet's Embryos », in Andrea L. BELL, Yolanda MOLINA-GAVILÁN, (éds.), *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*, trad. Sara IRAUSQUÍN, Middletown, Wesleyan University Press, 2003.

II - Sur Angélica Gorodischer

2.1. Ouvrages

ALETTA DE SYLVAS Graciela, *La aventura de escribir: la narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Corregidor, 2009 [issu de la thèse doctorale].

BALBOA ECHEVERRÍA Miriam, GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, Ester (éds.), *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Feminaria, 1995.

SÁNCHEZ ARCE Claudia, *Los temas de la ciencia ficción en Trafalgar*, México DF, UNAM, 1993.

VÉLEZ GARCÍA Juan Ramón, *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica*, Sevilla, Editorial del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

2.2. Thèses de doctorat

DESMARAIS Maya, « En quête d'une écriture hors genre(s): processus de déconstruction générique dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer », Thèse de doctorat sous la direction de Michèle Soriano, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2011.

FERRERO Adrián, « Poéticas de la hipérbole: las obras de Angélica Gorodischer y de Tununa Mercado », Thèse de doctorat sous la direction de José Amícola et María Luisa Femenías, Universidad Nacional de La Plata, 2011.

2.3. Mémoires de recherche

CLARKE Aprille Anne, « Through borrowed voices: a translation of Angélica Gorodischer's *Cómo triunfar en la vida (How to triumph in life)* », Mémoire de recherche (Master of Arts), University of Iowa, 2001.

DESMARAIS Maya, « L'intergénéricité dans *Fábula de la virgen y el bombero* d'Angélica Gorodischer », Mémoire de recherche sous la direction de Michèle Soriano, Université Toulouse II-Le Mirail, 2003.

GENOVESE Alicia, « Espacios ausentes del boom: Garro, Gorodischer, Somers », Mémoire de recherche (Master of Arts), University of Florida, 1988.

- MARIUZZA Mariela, « La ciencia ficción en Angélica Gorodischer », *Mémoire* sous la direction de Adriana Santa Cruz, Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea, 2011.
- YANNOPOULOS Alexis, « “Las maquinas infernales” de Angélica Gorodischer : une écriture nomade », *Mémoire de recherche* sous la direction de Michèle Soriano, Université Toulouse II-Le Mirail, 2010.

2.4. Articles et chapitres d'ouvrages

- ALETTA DE SYLVAS Graciela, « El cuerpo del enigma: *Doquier* de Angélica Gorodischer », *Feminaria*, vol. 16, n° 30-31, avril 2007, p. 78-82.
- _____, « La ciudad como espacio del delito. Fábula de la Virgen y el Bombero de Angélica Gorodischer », *Caravelle*, « La ville et le detective en Amerique Latine », n° 87, 2006, p. 83-96.
- ARGAÑARÁZ Bernardo, « Tiempo y eternidad en “Primeras Armas” de Angélica Gorodischer », *Axxón*, n° 173, mai 2007. [En ligne : <<http://axxon.com.ar/rev/173/c-173ensayo1.htm>>].
- BAILEY Key E., « La mujer y el folklore en los cuentos de Angélica Gorodischer », in Trevor J. DADSON (éd.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Estudios hispanoamericanos I)*, Birmingham, University of Birmingham, 1995, p. 64-69.
- BALBOA ECHEVERRÍA Miriam, « Angélica Gorodischer: memoria y genealogía de mujer. Desde la novela fantástica a *Fábula de la Virgen y el Bombero* », *Alaluz*, vol. 32, n° 1-2, 2000, p. 115-126.
- _____, « Poder, fabulacion y memoria en tres novelas de Angélica Gorodischer », i Juan VILLEGAS (éd.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Vol. 2: La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*, 1994, p. 196-204.
- BALLESTEROS-ROSAS, Luisa, « Une idéologie réelle dans la fiction », in *La femme écrivain dans la société latino-américaine*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 171-178.
- BIDEGAIN Claudio Marcelo, « El devenir sujeto en la voz que narra: cómo representar identidades, deseos y cuerpos en disputa en « Vidas privadas » de Angélica Gorodischer », *Lectures du genre*, n° 10, 2013, p. 17-23.
- BURGOS Fernando, « El cuento fantástico en la década de los setenta: Rosario Ferré y Angélica Gorodischer », in Fernando BURGOS (éd.), *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. Vol. I*, Madrid, Castalia, 1997, p. 36-42.

- _____, « Retratos de la historia en el cuento posmoderno hispanoamericano : Luis Arturo Ramos y Angélica Gorodischer », *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, n° 92, octubre-décembre 1994, p. 143-155.
- CAMPRA Rosalba, « Las ruinas del futuro. La ciudad de Angélica Gorodischer entre William Gibson, Cordwainer Smith y la narrativa dibujada », communication au colloque *Ciudades fragmentadas en la literatura (hispano)americana*, Universiteit Gent et Université Catholique de Louvain, 2010. [En ligne : <<http://www.spaans.ugent.be/file/24>>].
- CANO Luis Carlos, « Angélica Gorodischer y Jorge Luis Borges: la ciencia ficción como parodia del canon », *Hispania*, vol. 87, n° 3, septembre 2004, p. 453-463.
- CASTRO Andrea, « Lo monstruoso como proyección pesadillesca de lo conocido en Gorodischer i Rey Rosa », *Lejana. Revista crítica de narrativa breve.*, 2010, p. 1-12.
- CIFUENTES Juanita, « La escritura de Angélica Gorodischer entre filiación y distanciamiento con el género de la ciencia-ficción », *Tigre*, n° 17, 2009.
- DELLEPIANE Angela B., « Contar= Mester de fantasía o la narrativa de Angélica Gorodischer », *Revista iberoamericana*, vol. 51, n° 132, 1985, p. 627-640.
- _____, « Contar = Mester de fantasía o la narrativa de Angélica Gorodischer », *Revista iberoamericana*, vol. 51, n° 132, 1985, p. 627-640.
- _____, « *Mala noche y parir hembra*, de Angélica Gorodischer », in Kemy Oyarzún, (éd.). *The Latin American short story: essays on the 25th anniversary of Seymour Menton's El cuento hispanoamericano*, éd. Kemy Oyarzún, Riverside, University of California, 1990, p. 48-61.
- DESMARAIS Maya, « Angélica Gorodischer: entre canon y deconstrucción. Análisis de algunos fenómenos transgenéricos en Fábula de la virgen y el bombero », *Lectures du genre*, n° 1, 2007.
- _____, « Violence(s) et violence symbolique dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer », *Lectures du genre*, n° 5, septembre 2008.
- _____, « Le filtre du merveilleux dans le travail de réélaboration de la mémoire. Une approche de l'intergénéricité dans *Kalpa Imperial* d'Angélica Gorodischer », in Nicole Fourtané, Michèle Guiraud (éd.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, vol. II (Amérique Latine et Philippines), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 95-106.
- _____, « El cuerpo y el espacio como marcas genéricas en la narrativa policial de Angélica Gorodischer », in María Rosa Lojo et Michèle Soriano (dir.), María Rosa Lojo et María Laura Perez Gras (éds.), *Identidad y narración en carne viva : cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980-2010)*, Buenos Aires, Universidad del Salvador, 2009, p. 35-63.

- _____, « Palabras menores: Análisis de la postura de Angélica Gorodischer en el campo cultural argentino. », in Pierre CIVIL et Françoise CRÉMOUX (éds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet Verlag, 2010.
- _____, « Pouvoir symbolique et contre-pouvoir féminin : la violence émancipatrice dans *Cómo triunfar en la vida* d'Angélica Gorodischer », in Nathalie BESSE (éd.), *ReCHERche (Culture et Histoire dans l'Espace Roman)*, n° 6, Printemps 2011, p. 175-190.
- EBERLE – MCCARTHY Karen, « Worlds within Argentinian women », in Nora ERRO-ORTHMANN, Juan Cruz MENDIZÁBAL (éds.), *La escritora hispánica: actas de la decimotercera conferencia anual de la literatura hispánica*, Miami, Éd. Universal 1990, p. 237-242.
- ESPLUGAS Celia, « Angélica Gorodischer y lo fantástico como crítica social », in Gerardo Piña-Rosales, Rafael Corbalán Torres, Nicolás Toscano Liria (éds.), *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio*, New York, City University of New York, 2000, p. 33-41.
- _____, « Challenging Political Corruption: The Liberated Feminist in *Juice of Mango* », *Modern Language Studies*, vol. 27, octobre 1997, p. 93-100.
- FEITLOWITZ Marguerite, « Argentina: Two Writers Griselda Gambaro and Angelica Gorodischer », *BOMB*, Juillet 1990, p. 52-55.
- FERRERO Adrián, « Economía de la prosa y neobarroco: una lectura desde el género de la proliferación significativa en la obra de Angélica Gorodischer », in *Lectures du genre*, n° 1, 2005.
- _____, « Escritura y rastro: la obra de Angelica Gorodischer en relación con la estética sesentista », *Anclajes*, Décembre 2003.
- _____, « Los relatos del feminismo en la obra de Angélica Gorodischer », *Mora*, 2002, (« Universidad de Buenos Aires »), p. 80-89.
- _____, « Politización de los “géneros menores” en la obra de Angélica Gorodischer », *Anclajes*, vol. 9, décembre 2005, p. 78-88.
- _____, « Robar el fuego », *Confluencia*, vol. 22, n° 2, Printemps 2007, (« Universidad de Buenos Aires »), p. 155-170.
- FERRO SARDI Silvia Natalia, « Angélica Gorodischer: Las máscaras de la modernización. Cuerpo y mercancía », *Actas del Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*, Rosario, CELARG, <http://www.celarg.org/int/arch_publi/ferro_sardi_c.pdf>.
- FILER Malva E., « Los otros mundos de Angélica Gorodischer: ciencia ficción y cuentos enlazados », in Pablo Brescia, Evelia Romano (éds.), *El ojo en el caleidoscopio*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

- GANDOLFO Elvio E., « La obra de Angélica Gorodischer », *El lagrimal trifurca*, 1975.
- GARCÍA Guillermo, « El otro lado de la ficción: ciencia ficción », in Susana Cella, Noé Jitrik (éds.), *Historia crítica de la literatura argentina - vol. 10 - La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 313-340.
- GARCÍA-ROMEU, José, « Angélica Gorodischer », in Jordi BONELLS (éd.), *Dictionnaire des littératures hispaniques. Espagne et Amérique latine*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 615-616.
- GASPARINI Sandra, « Típicas atracciones genéricas: Fantástico y ciencia ficción. Luisa Valenzuela, Elvio E. Gandolfo, Angelica Gorodischer », in Elsa Drucaroff (éd.), *Historia crítica de la literatura argentina - vol.11 - La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 117-142.
- GENOVESE Gabriela A., « La palabra contra hegemónica: aproximación a la narrativa femenina latinoamericana », *Osamayor*, vol. 7, n° 14, printemps 2001, p. 66.
- GIMBERNAT DE GONZALEZ Ester, « La paradoja de la contrafigura discursiva en la producción de novelistas argentinas de los 80 », *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1989, p. 643-650.
- GODSLAND Shelley, « Enajenadas, endiabladas, envidiosas: la mujer delincuente en los cuentos de Angélica Gorodischer », *Alba de América*, 2003, p. 263-275.
- GOICOCHEA Adriana Lía, « La construcción de una mirada del lector entre la memoria personal y la memoria colectiva », communication au colloque international *Escrituras del yo*, Rosario, 18, 19 et 20 août 2010.
- GOORDEN Bernard, « De quelques thèmes originaux dans la Science-Fiction espagnole et hispano-américaine du XX^e siècle », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1985, p. 239-257.
- _____, « Quand Angélica Gorodischer écrit de la SF, elle écrit mieux que les hommes », *Ides... et Autres*, n° 24, Avril 1980, p. 1-3.
- JUZYN-AMESTOY Olga, « La narrativa fantástica de Angélica Gorodischer: la mirada "femenina" y los límites del deseo », in *Letras femeninas: número extraordinario conmemorativo (1974-1994)*, Lincoln, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, 1994, p. 87-94.
- LAGMÁNOVICH David, « Gandolfo, Gorodischer, Martini: Tres narradores jóvenes de Rosario (Argentina) », *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 4, n° 2, 1975, p. 18-28.
- LOEG Jerry, « Angélica Gorodischer », in Darrell B. LOCKHART (éd.), *Latin American Science Fiction Writers: An A-to-Z Guide*, New York / London, Greenwood Press, 2004, p. 95-99.

- LOJO DE BEUTER María Rosa, « Dos versiones de la utopía: “Sensatez del círculo” de Angélica Gorodischer y “Utopía de un hombre cansado” de Jorge Luis Borges », in Juana Alcira Arancibia (éd.), *Mujer y sociedad en América: IV Simposio internacional*, Northridge, California State University, 1988, p. 93-104.
- _____, « *Kalpa Imperial*, metáfora de la Historia », in Juana Alcira Arancibia, Rosa Tezanos-Pinto (éds.) *La mujer en la literatura del mundo hispánico*, Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico de California, 2009, p. 203-215.
- LÓPEZ RODRIGUEZ Rosana, « Del feminismo liberal al deconstructivismo de género: la narrativa de Angélica Gorodischer en los '80 y los '90 », *Cuadernos del CILHA*, vol. 10, n° 2, décembre 2009, p. 26-39.
- _____, « La mujer ausente. La construcción de género en *Mala noche y parir hembra* de Angélica Gorodischer », *Temas de mujeres*, Universidad de Tucumán, 2010 [En ligne : <<http://www.filo.unt.edu.ar/rev/temas/num6.htm>>].
- LUQUE DE PENAZZI Cecilia, « Cuando *El Padrino* es *La Madrina*: género sexual y género textual en un policial negro de Angélica Gorodischer », in Carlos Federico SCHICKENDANTZ (éd.), *Cultura, género y homosexualidad: estudios interdisciplinarios*, Córdoba, Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2005, p. 71-94.
- _____, « *Doquier*, de Angélica Gorodischer: desafiando los preconceptos de identidad y género de quien lee », in María Teresa DALMASSO, Adriana BORJA (éds.), *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*, Córdoba, Centro de estudios avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, 2006.
- _____, « Construcción de la subjetividad en *Doquier* de Angélica Gorodischer », *RECIAL, Revista del Ciffyh Área Letras*, vol. 2, n° 2, décembre 2011 [En ligne : <<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/567>>].
- MATHIEU Corina Sara, « Feminismo y humor en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* », *Letras Femeninas*, vol. 17, n° 1-2, Été-automne 1991, p. 113-119.
- MOLINA-GAVILÁN Yolanda, « Alternative Realities from Argentina: Angélica Gorodischer's “Los embriones del violeta” », *Science Fiction Studies*, vol. 26, n° 3, Novembre 1999, p. 401-411.
- MOSIER Mary Patricia, « Communicating Transcendence in Angelica Gorodischer's *Trafalgar* », *Chasqui*, vol. 12, n° 2-3, 1983, p. 63-75.
- _____, « Women in Power in Gorodischer's *Kalpa Imperial* », in Donald E. PALUMBO (éd.), *Spectrum of the fantastic: selected essays from the sixth international conference on the fantastic in the arts*, New York / London, Greenwood Press, 1988, p. 153-161.
- MUÑIZ Ariel, « Por culpa del hombrecito verde », *Plural (segunda época)*, vol. 14, n° 163, avril 1985, p. 44-49.

- MURPHY Jeanie, « That Isn't All: Angélica Gorodischer and the Anti-Fairy Tale », *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 42, n° 1, avril 2009, p. 105-116.
- PALMER Cynthia L., « Rupture and Rebellion: Reimagining the Older Woman in Two Short Stories by Angélica Gorodischer », *Romance Notes*, vol. 47, n° 2, 2007, p. 179-188.
- RABASA Mariel Ivana, « Los cuentos de *Mala noche y parir hembra* de Angélica Gorodischer », communication au 1^o Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata, 2001.
- RAMOS Héctor, « El lector activo en *Kalpa Imperial* », *Pórtico*, 1993, p. n.c.
- REATI Fernando O., « Un posapocalipsis regional », in *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006, p. 71-87.
- SERRA Edelweis, « Forma y sentido de una combinatoria narrativa: *Bajo las jubeas en flor* de Angélica Gorodischer », in Rosa BOLDORI, Inés SANTA CRUZ, Roberto SCHIRO, Edelweis SERRA (éds.), *Narrativa Argentina del litoral: Greca, Castellani, Pisarello, Riestra, Saer, Gorodischer*, Cuadernos Aletheia de Investigación y Ensayo, 1981, p. 201-226.
- SORIANO Michèle, « Le corps de Marie. Transgénéricité dans *La noche del inocente* de Angélica Gorodischer », *Sociocriticism*, vol. 19, n° 2, 2004, p. 193-208.
- _____, « Literatura menor : géneros y relaciones de género en la literatura argentina actual », in *Actas del IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, 18-20 de agosto de 2004*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2004, p. n. c. [*Opus dos* est analysé dans ce travail].
- _____, « De Gorriti a Gorodischer: relaciones de género y género fantástico », *Río de la Plata*, 2005, p. 47-72.
- _____, « Genealogías, espacios textuales y territorios : entre lo íntimo y lo público en J.M. Gorriti, S. Ocampo y A. Gorodischer », in Kemy OYARZÚN (éd.), *Estéticas e identidades propias*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2005, p. 161-186.
- _____, « Hybrides : genres et rapports de genre », in Milagros EZQUERRO (éd.), *L'hybride / lo híbrido*, Paris, Indigo & Côté-femmes, coll. « Les Ateliers du SAL », 2005, p. 41-58. [Une analyse de *Doquier* est contenue dans ce travail].
- _____, « Propositions pour une construction hypertextuelle de la généricité », in Milagros EZQUERRO, Julien ROGER (éds.), *Le texte et ses liens I*, Paris, Indigo & côté-femmes, 2006.
- _____, « Érotisme : métamorphoses du genre (variations sur l'image de Vénus) », in Eduardo RAMOS-IZQUIERDO, Angelika SCHOBER (éds.), *L'espace de l'Eros. Représentations textuelles et iconiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 227-237.

- _____, « Violence, érotisme, pornographie : technologies du genre dans les genres policier et érotique », *Lectures du genre*, n° 5, 2008, p. 27-39. [Une analyse de la nouvelle « Vidas privadas ». (*Cómo triunfar en la vida*) est contenue dans ce travail].
- _____, « La carne y el verbo. Utopía sexual y literatura erótica en *Querido amigo* de Angélica Gorodischer », in María Rosa LOJO, Michèle SORIANO, María Laura PÉREZ GRAS (éds.), *Identidad y narración en carne viva : cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980-2010)*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad del Salvador, 2009, p. 323-350.
- _____, « Limites, seuils et confins : Du genre et des univers », in Jean-Louis BRUNEL, Jeanne RAIMOND (éds.), *Textes et frontières*, Nîmes, Institut international de sociocritique, 2010, p. 189-205. [Ce travail porte sur *Menta*].
- _____, « Genre, violence politique et dystopie dans les nouvelles d'Angélica Gorodischer (années 80) », in Cecilia GONZÁLEZ, Dardo SCAVINO, Antoine VENTURA (éds.), *Les armes et les lettres: la violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 1960 à nos jours*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 183-205.
- _____, « Prácticas transgénero y política de la in-diferenciación: *Doquier* de Angélica Gorodischer », in María Rosa LOJO, Michèle SORIANO, María Laura PÉREZ GRAS (éds.), *Identidad y narración en carne viva : cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980-2010)*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad del Salvador, 2010, p. 351-376.
- URRACA Beatriz, « Angelica Gorodischer's voyages of discovery: sexuality and historical allegory in science-fiction's cross-cultural encounters », *Latin American Literary Review*, vol. 23, n° 45, Janvier 1995, p. 85-102.
- UZÍN María Magdalena, « Murmullos femeninos en la ciencia-ficción argentina. Problemas de gender y genre », *Revista Iberoamericana*, vol. 78, n° 238, juin 2012, p. 247-258.
- VARELA Fabiana Inés, « Memoria y construcción del yo en Angélica Gorodischer », *Revista de Literaturas Modernas*, 2006, p. 249-264.
- VÁZQUEZ María Esther, « Angélica Gorodischer, una escritora latinoamericana de ciencia-ficción », *Revista iberoamericana*, vol. 49 / 123, 1983, p. 571-576.
- ZAPATA Mónica, « Argentinas, escritoras y de buen talante », in Eliane LAVAUD (éd.), *Nuevos talentos, talentos nuevos : culture hispanique*, Dijon, Centre d'études et de recherches hispaniques du XX^e siècle, 2001, p. 199-216.
- _____, « El género en *Floreros de alabastro*, *Alfombras de Bokhara*, de Angélica Gorodischer », in Michèle SORIANO, (éd.). *Genre(s). Formes et identités génériques I*, Montpellier, CERS, Université de Montpellier-III, 2003, p. 23-30.
- _____, « Las nuevas posmodernas argentinas », in Isaías LERNER, Robert NIVAL, Alejandro ALONSO (éds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional*

de Hispanistas: 16-21 de Julio de 2001, New York, Hispanic Monographs, 2004, p. 685-690.

_____, « Lectura del policial en Angélica Gorodischer », in Néstor PONCE, Raúl CAPLÁN, Françoise AUBÈS (éds.), *Lectures du récit policier hispano-américain*, Groupe de recherches inter-langues de l'université d'Angers, Université d'Angers, 2006, p. 255-263.

_____, « Angélica Gorodischer: una señora con cuarto propio », *Lectures du genre*, n° 1, 2007, p. 39-47.

_____, « La déconstruction de l'histoire et les "histoires de bonne femme". Les récits d'auteures hispano-américaines au tournant du XXI^e siècle », *Lectures du genre*, n° 2, 2008, p. 39-45.

_____, « El relato policial según Angélica Gorodischer », *Anclajes*, vol. 9, 2012, p. 175-185.

III - Science-fiction et fantastique.

3.1. Bibliographie générale.

- AGUILERA Juan Miguel (éd.), *Suturas y fragmentos: cuerpos y territorios en la ciencia ficción*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2006.
- ANGENOT Marc, « Le paradigme absent. Eléments d'une sémiotique de la science fiction », *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires Paris*, n° 33, 1978, p. 74-89.
- AZIZA Claude et GOIMARD Jacques, *Encyclopédie de poche de la science-fiction: guide de lecture*, Paris, Presses Pocket, 1986.
- BARR Marleen S. (éd.), *Afro-future females: Black writers chart science fiction's newest new-wave trajectory*, Columbus, Ohio State University Press, 2008.
- BARTKOWIAK Mathew J. (éd.), *Sounds of the future: essays on music in science fiction film*, Jefferson, McFarland & Co., 2010.
- BAUDOU Jacques, *La science-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- BOULD Mark, BUTLER Andrew, ROBERTS Adam et VINT Sherryl (éds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, London / New York, Routledge, 2009.
- BOZZETTO Roger, *L'obscur objet d'un savoir: fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1992.
- _____, *La science-fiction*, Paris, A. Colin, 2007.
- _____, *Les univers des fantastiques: dérives et hybridations*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011.
- BOZZETTO Roger et MENEGALDO Gilles (éds.), *Les nouvelles formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne, 2006 [Colloque de Cerisy 2003].
- CAVANAUGH Terence W et CAVANAUGH Cathy, *Teach science with science fiction films: a guide for teachers and library media specialists*, Worthington, Linworth Pub., 2004.
- CHU Seo-Young, *Do metaphors dream of literal sleep ?*, Harvard, Harvard University Press, 2011.
- DELANY Samuel R, *Trouble on Triton: an ambiguous heterotopia*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996.
- GATTÉGNO Jean, *La Science-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- GOIMARD Jacques, *Critique de la science-fiction*, Paris, Pocket, 2002.

- GUNN James E et BARR Marleen S. (éds.), *Reading science fiction*, New York, Macmillan, 2009.
- HOLLINGER Veronica, « Tendances contemporaines en critique de science-fiction, 1980-1999 », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, n° 1, 2012.
- KLEIN Gérard, « Le procès en dissolution de la SF, intenté par les agents de la culture dominante », *Galaxies*, supplément spécial: Les Univers de la Science-Fiction, Essais., n° 8, Mars 1998, p. 129-142.
- _____, « Malaise dans la science-fiction américaine », in *Le Dit d'Aka. Suivi de Le nom du monde est forêt*, Paris, Laffont, 2000, p. 439-539.
- _____, (éd.), *Sociales fictions: les androïdes rêvent-ils d'insertion sociale?*, Rosny, Bréal, 2004.
- LANGLET Irène, *La science-fiction: lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, A. Colin, 2006.
- LARDREAU Guy, *Fictions philosophiques et science-fiction*, Paris, Actes Sud, 1988.
- LECAYE Alexis, *Les pirates du paradis: essai sur la science-fiction*, Paris, Denoël, 1981.
- LÓPEZ PELLISA Teresa et MORENO SERRANO Fernando Ángel (éds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Universidad Carlos III, 2009.
- LORIMER Janet et GREENE Janice (éds.), *Teacher's resource guide science fiction.*, Irvine, CA, Saddleback Publishing, 2010.
- MANFRÉDO Stéphane, *La science-fiction*, Paris, Gallimard, 2000.
- MORENO SERRANO Fernando Ángel, *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Ed. Portal, 2010.
- PARRINDER Patrick (éd.), *Learning from other worlds: estrangement, cognition, and the politics of science fiction and utopia*, Durham, Duke University Press, coll. « Post-Contemporary Interventions », 2001.
- RANSOM Amy J., *Science fiction from Québec: a postcolonial study*, Jefferson, McFarland & Co., 2009.
- ROBERTS Adam (éd.), *Science fiction*, London / New York, Routledge, 2006.
- RUSS Joanna, « Vers une esthétique de la science-fiction », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, n° 2, 2013.
- SADOUL Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne: 1911-1984*, Paris, R. Laffont, 1984.
- _____, *Une histoire de la science-fiction: l'expansion (1958-1981)*, Paris, J'ai lu, 2000.

SAINT-GELAIS Richard, *L'empire du pseudo: modernités de la science-fiction*, Québec, Éditions Nota bene, 1999.

SUVIN Darko, *Pour une poétique de la science-fiction: études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.

THAON Marcel, *Science-fiction et psychanalyse: l'imaginaire social de la SF*, Paris, Dunod, 1986.

THOMAS Sheree R. (éd.), *Dark matter: a century of speculative fiction from the African diaspora*, New York, Warner Books, 2000.

_____, (éd.), *Dark matter: reading the bones*, New York, Warner Books, 2004.

3.2. SF latino-américaine.

3.2.1. Travaux critiques.

CANO Luis C., *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

CAPANNA Pablo, *El sentido de la ciencia ficción.*, Buenos Aires, Editorial Columbia, 1966.

_____, *Ciencia ficción: utopía y mercado*, Buenos Aires, Cántaro, 2007.

COHEN Marcelo, « La ciencia ficción y los restos de un porvenir », in *Realmente fantástico! y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2003, p. 156-174.

DELLEPIANE Angela B., « Critical Notes on Argentinian Science Fiction Narrative », *Monographic Review/Revista Monográfica*, , n° 3, p. 19-32.

DZIUBINSKYJ Aaron, « Eduardo Urzaiz's « Eugenia »: Eugenics, Gender, and Dystopian Society in Twenty-Third-Century Mexico », *Science Fiction Studies*, vol. 34, n° 3, Novembre 2007, p. 463-472.

FERREIRA Rachel Haywood, « The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots », *Science Fiction Studies*, vol. 34, n° 3, 1 Novembre 2007, p. 432-462.

_____, « Back to the Future: The Expanding Field of Latin-American Science Fiction », *Hispania*, vol. 91, n° 2, Mai 2008, p. 352-362.

_____, *The Emergence of Latin American Science Fiction*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2011.

GANDOLFO Elvio E., « Prólogo », in Jorge A. SÁNCHEZ (éd.), *Universos vislumbrados. Antología de ciencia ficción argentina*, Buenos Aires, Andrómeda, 1978, p. 13-50.

-
- _____, « Estudio Preliminar », in Elvio E. GANDOLFO (éd.), *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- GARCÍA Guillermo, « El otro lado de la ficción: ciencia ficción », in Susana CELLA et Noé JITRIK (éds.), *Historia crítica de la literatura argentina - vol. 10 - La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 313-340.
- GOLIGORSKY Eduardo et LANGER Marie, *Ciencia-ficción: realidad y psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA (éd.), « La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá », *Revista Iberoamericana*, vol. 78, n° 238-239, Janvier 2012.
- LAFON Michel (éd.), « La science-fiction dans le Río de la Plata », *Tigre*, n° 17, Université Stendhal de Grenoble, 2009.
- LOCKHART Darrell B, *Latin American science fiction writers an A-to-Z guide*, Westport, Conn., Greenwood Press, 2004.
- LUZIO Juan Durán, « Crónicas marcianas: de la conquista de América a la conquista de Marte », *LETRAS*, vol. 1, n° 25-26, 1991, p. 83-106.
- MILLER Sylvie (éd.), *Dimension Latino*, Rivière Blanche, 2010.
- MOLINA-GAVILÁN Yolanda, *Ciencia Ficción en Español: Una Mitología Moderna Ante El Cambio*, New York, Edwin Mellen Press, coll. « Latin American Studies », 2002.
- MOLINA-GAVILÁN Yolanda et BELL Andrea L., « Science fiction in Latin America and Spain (Introduction) », in Andrea L. BELL et Yolanda MOLINA-GAVILAN (eds.), *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2003.
- PLANNELS Antonio, « La literatura de anticipación y su presencia en la Argentina », *Revista interamericana de bibliografía/Inter-American Review of Bibliography*, n° 40, 1990, p. 93-113.
- REATI Fernando O., *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- ROMERO Oscar G., *Science Fiction and the Critique of Modernity from the Periphery: A Study of Selected Works by Nineteenth Century Latin American Writers*, Ph. D. Dissertation, University of California, Berkeley, 2002.
- SOUTO Marcial, « Introducción », in Marcial SOUTO (éd.), *La Ciencia ficción en la Argentina: antología crítica*, Buenos Aires, EUDEBA, 1985, p. 9-24.
- VÁZQUEZ Karina, « Brazilian Cyberpunk and the Latin American Neobaroque: Political Critique in a Globalized World », *Luso-Brazilian Review*, vol. 49, n° 1, 1 Janvier 2012, p. 208-224.

3.2.2. Anthologies.

- ABADI Mauricio (éd.), *Ecuación fantástica 13 cuentos de ciencia ficción por 9 psicoanalistas*, Buenos Aires, Ediciones Hormé, 1966.
- BAJARLÍA Juan-Jacobo (éd.), *Cuentos argentinos de ciencia-ficción*, Buenos Aires, Editorial Merlín, 1967.
- BELL Andrea L. et MOLINA-GAVILAN Yolanda (éds.), *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003.
- BRACERAS Elena (éd.), *Cuentos con humanos, androides y robots: antología*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2000.
- CUBRÍA Jorge (éd.), *Ginecoides, Las Hembras de los Androides: Cuentos de Ciencia Ficción y Fantasía Por Mujeres Mexicanas*, México, Lumen, 2003.
- D'ANGELO Horacio (éd.), *Al sur del tiempo*, Montevideo, Cauce Editorial, 2004.
- FERNÁNDEZ Adriana et PÍGOLI Edgardo (éds.), *Historias futuras : antología de la ciencia ficción argentina*, Buenos Aires, Emecé, coll. « Escritores argentinos », 2000.
- FERNÁNDEZ DELGADO Miguel Ángel (éd.), *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, México, Lumen, 2001.
- FERRERO José María (éd.), *Fantasia y ciencia ficción: cuentos argentinos*, Buenos Aires, Huemul, 1994.
- GANDOLFO Elvio E. (éd.), *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- GAUT VEL HARTMAN Sergio (éd.), *Fase uno*, Buenos Aires, Sinergia, 1987.
- _____, (éd.), *Los universos vislumbrados 2*, Buenos Aires, Andromeda, 2008.
- GOLIGORSKY Eduardo (éd.), *Los Argentinos en la luna*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
- GOLIGORSKY Eduardo et CAPANNA Pablo (éds.), *Ciencia ficción argentina: antología de cuentos*, Buenos Aires, Ediciones Aude, 1990.
- GOORDEN Bernard et VOGT Alfred E VAN (éds.), *Lo Mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1982.
- GRASSI Alfredo et VIGNATI Alejandro (éds.), *Ciencia ficción; nuevos cuentos argentinos*, Buenos Aires, Calatayud-DEA Editor, 1968.
- GURALNIK Gabriel (éd.), *Buenos Aires 2033: cuentos sobre la ciudad del futuro*, Buenos Aires / Miami, Norma, 2006.

MORENO Horacio (éd.), *Más allá: ciencia ficción argentina*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1992.

SÁNCHEZ Jorge A. (éd.), *Los universos vislumbrados: antología de ciencia-ficción argentina*, Buenos Aires, Andrómeda, 1978.

SOUTO Marcial (éd.), *La Ciencia ficción en la Argentina: antología crítica*, Buenos Aires, EUDEBA, 1985.

URIBE Augusto (éd.), *Latinoamérica fantástica*, Barcelona, Ultramar, 1985.

3.2.3. Chronologie.

Pour une chronologie exhaustive de la littérature de science-fiction latino-américaine :

MOLINA-GAVILÁN Yolanda, BELL Andrea, FERNÁNDEZ-DELGADO Miguel Ángel, GINWAY M. Elizabeth, PESTARINI Luis et REDONDO Juan Carlos Toledano, « Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005 », *Science Fiction Studies*, vol. 34, n° 3, 1 Novembre 2007, p. 369-431.

Pour un recensement bibliographique exhaustif des publications SF en Argentine, consulter le catalogue en ligne de la bibliothèque Tercera Fundación :

<<http://www.tercerafundacion.net/biblioteca>>

3.3. SF et théorie féministe.

AMÍCOLA José (éd.), *Un corte de género: mito y fantasía*, Buenos Aires, Biblos, 2011.

ATTEBERY Brian, *Decoding Gender in Science Fiction*, New York, Routledge, 2003.

BARR Marleen S., *Alien to femininity: speculative fiction and feminist theory*, New York / London, Greenwood Press, 1987.

_____, *Feminist fabulation space/postmodern fiction*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992.

_____, *Lost in space : probing feminist science fiction and beyond*, Chapel Hill, The university of North Carolina press, 1993.

- _____, (éd.), *Future females, the next generation: new voices and velocities in feminist science fiction criticism*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2000.
- CHAMPION Emmanuelle, *Science fiction et genre : utopies féministes*, Montréal, École des sciences de la gestion, Université du Québec, 2012.
- DELANY Samuel R, *Silent interviews on language, race, sex, science fiction, and some comics: a collection of written interviews*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994.
- _____, *Shorter views: queer thoughts & the politics of the paraliterary*, Hanover, Wesleyan University Press, 1999.
- DONAWERTH Jane, *Frankenstein's daughters: women writing science fiction*, Syracuse N.Y., Syracuse University Press, 1997.
- _____, « Women Writing SF: A Field of Their Own », *Science Fiction Studies*, vol. 25, n° 1, 1998, p. 115-118.
- DONOGHUE Anthelme, « Ursula K. Le Guin : une morale pour le futur », in Yves FRÉMION et Jacques GOIMARD (éds.), *Univers 04*, Paris, J'ai lu, 1976, p. 149-157.
- FALK JONES Libby, « The turn from Utopia in recent feminist fiction », in Sarah WEBSTER GOODWIN et Libby FALK JONES (éds.), *Feminism, utopia and narrative*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1990, p. 45-61.
- HASSLER Donald M et WILCOX Clyde, *New boundaries in political science fiction*, Columbia, S.C., University of South Carolina Press, 2008.
- HOLLINGER Veronica, « Tendances contemporaines en critique de science-fiction, 1980-1999 », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, n° 1, 2012.
- LARBALESTIER Justine, *The battle of the sexes in science fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.
- _____, *Daughters of earth: feminist science fiction in the twentieth century*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006.
- LE GUIN Ursula Kroeber, *The language of the night : essays on fantasy and science fiction*, London, Women's Press, 1979.
- LE GUIN Ursula, GORODISCHER Angélica, *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria, 1992.
- LEFANU Sarah, *In the chinks of the world machine: feminism and science fiction*, London, Women's Press, 1988.
- LITTLE Judith A. (éd.), *Feminist Philosophy And Science Fiction: Utopias And Dystopias*, Amherst, Prometheus Books, 2007.

- MELZER Patricia, *Alien constructions: science fiction and feminist thought*, Austin, University of Texas Press, 2006.
- MENDLESOHN Farah, *On Joanna Russ*, Middletown, Wesleyan University Press, 2009.
- MERRICK Helen et WILLIAMS Tess (éds.), *Women of other worlds: excursions through science fiction and feminism*, Nedlands, University Of Western Australia Press, 1999.
- MOSKOWITZ Sam, *When women rule.*, New York, Walker, 1972.
- PALUMBO Donald (éd.), *Erotic universe: sexuality and fantastic literature*, New York / London, Greenwood Press, 1986.
- PEARSON Wendy, « Alien Cryptographies: The View from Queer », *Science Fiction Studies* [Special issue on SF and queer], vol. 26, n° 1, Mars 1999, p. 1-22.
- PEARSON Wendy Gay, HOLLINGER Veronica et GORDON Joan (éds.), *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 2011.
- REID Robin Anne, *Women in science fiction and fantasy*, Westport, Greenwood Press, 2009.
- ROBERTS Robin, *A New Species: Gender and Science in Science Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1993.
- RUSS Joanna, *How to suppress women's writing*, London, Women's Press, 1984.
- _____, *To write like a woman: essays in feminism and science fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- SARGENT Pamela (éd.), *Encore des femmes et des merveilles*, trad. Marcel LAVERDET, Paris, Presses Pocket, 1979.
- SHINN Thelma J (éd.), *Worlds within women: myth and mythmaking in fantastic literature by women*, New York, Greenwood Press, 1986.
- TELOTTE J. P, *The essential science fiction television reader*, Lexington, University Press of Kentucky, 2008.
- WEEDMAN Jane Branham (éd.), *Women worldwalkers: new dimensions of science fiction and fantasy*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1985.
- WOLMARK Jenny, *Aliens and others: Science Fiction, feminism and postmodernism*, Iowa City, University of Iowa press, 1994.
- _____, (éd.), *Cybersexualities: a reader on feminist theory, cyborgs, and cyberspace*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.
- YASZEK Lisa, *The self wired: technology and subjectivity in contemporary narrative*, New York, Routledge, 2002.
- _____, *Galactic suburbia: recovering women's science fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2008.

IV – Utopie.

4.1. Ouvrages généraux.

- ABRAMSON Pierre-Luc, *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- AINSA Fernando, *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio latinoamericano*, Caracas, Monte Avila, 1976.
- _____, *La reconstrucción de la utopía*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1999.
- BACZKO Bronisław, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000.
- BLOCH Ernst, *Le principe espérance*, Paris, Gallimard, 1976.
- _____, *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977.
- BRAVO Víctor, *Rostros de la utopía*, Bogotá, Universidad Los Andes, 1998.
- CAPPELLETTI Angel J., *Utopias y antiutopías después de Marx*, Montevideo, Ediciones Recortes, 1997.
- CIORAN Emil, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960.
- DILAS-ROCHERIEUX Yolène, *L'utopie ou La mémoire du futur : de Thomas More à Lévine, le rêve éternel d'une autre société*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- FERNÁNDEZ BUEY Francisco, *Utopías e ilusiones naturales*, Barcelona, El Viejo Topo, 2007.
- FOUCAULT Michel, *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.
- GEOGHEGEN Vincent, *Utopianism and marxism*, London, Methuen, 1987.
- GOODWIN Barbara, *Social science and utopia*, Brighton, Harvester, 1984.
- _____, *The philosophy of utopia*, London; Portland, OR, F. Cass, 2001.
- HABERMAS Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988.
- KNIGHT Diana, *Barthes and utopia: space, travel, writing*, Oxford, Clarendon press, 1997.
- LEVITAS Ruth, *Utopia as method: the imaginary reconstruction of society*, New York, Macmillan, 2013.
- MANGUEL Alberto, GUADALUPI Gianni et REUMAUX Patrick (éds.), *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Arles/Montréal, Actes sud, 1998.
- MANNHEIM Karl, *Idéologie et utopie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2006.

- MARCUSE Herbert, *La fin de l'utopie*, Paris, Seuil, 1968.
- MILNER Andrew, RYAN Matthew et SELLARS Simon (éds.) *Demanding the impossible: utopia and dystopia*, Fitzroy, Arena Printing and Publishing, 2008.
- MOYLAN Tom et BACCOLINI Raffaella (éds.), *Utopia method vision: the use value of social dreaming*, Bern / New York, Peter Lang, 2007.
- NOZICK Robert, *Anarchy, the state and utopia*, New York, Basic Books, 1971.
- RICOEUR Paul, REVAULT D'ALLONNES Myriam et ROMAN Joël (éds.), *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997.
- RIOT-SARCEY Michèle, *Le réel de l'utopie: essai sur le politique au XIXe siècle*, Paris, A. Michel, 1998.
- RIOT-SARCEY Michèle, BOUCHET Thomas, PICON Antoine et ABENSOUR Miguel, *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2002.
- SARGENT Lyman Tower, *Utopianism: a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- SHKLAR Judith Nisse, *After Utopia: the decline of political faith*, Princeton, University Press, 1957.
- TAFURI Manfredo, *Architecture and utopia*, Cambridge, MIT Press, 1973.

4.2. Utopie et féminisme.

- BARR Marleen S et SMITH Nicholas D (éds.), *Women and utopia: critical interpretations*, Lanham, University Press of America, 1983.
- BARTKOWSKI Frances, *Feminist Utopias*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991.
- CAUVILLE Joëlle et ZUPANČIČ Metka (éds.), *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin*, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- CLAEYS Gregory et SARGENT Lyman Tower, *The utopia reader*, New York, New York University Press, 1999.
- COLANTONIO Laurent et FAYOLLE Caroline (éds.), *Genre et utopie avec Michèle Riot-Sarcey*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2014.
- DONAWERTH Jane et KOLMERTEN Carol A (éds.), *Utopian and science fiction by women: worlds of difference*, Syracuse, Syracuse University Press, 1994.
- FALK JONES Libby et WEBSTER GOODWIN Sarah (éds.), *Feminism, utopia and narrative*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1990.
- FERNS Christopher S., *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999.

- FITTING Peter, « The turn from utopia in recent feminist fiction », in Libby FALK JONES et Sarah WEBSTER GOODWIN (éds.), *Feminism, utopia and narrative*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1990, p. 141-158.
- GAUSSOT Ludovic, « Engagement et connaissance : sens et fonction de l'utopie pour la recherche féministe », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 115, n° 2, 2003, p. 293-302.
- GERSHUNY H. Lee, « The linguistic transformation of womanhood », in Elaine HOFFMANN BARUCH et Ruby ROHLICH (éds.), *Women in search of utopia: Mavericks and mythmakers*, New York, Shocken, 1984, p. 187-201.
- HOFFMANN BARUCH Elaine et ROHLICH Ruby (éds.), *Women in search of utopia: Mavericks and mythmakers*, New York, Shocken, 1984.
- KESSLER Carol Farley (éd.), *Daring to dream: Utopian stories by United States women, 1836-1919*, Boston, Pandora Press, 1984.
- SARGISSON Lucy, *Contemporary feminist utopianism*, London; New York, Routledge, 1996.
- _____, *Utopian bodies and the politics of transgression*, London; New York, Routledge, 2000.
- TESLENKO Tatiana, *Feminist Utopian Novels of the 1970s: Joanna Russ and Dorothy Bryant*, New York/London, Routledge, 2003.
- TUTTLE Jennifer S. et KESSLER Carol Farley (éds.), *Charlotte Perkins Gilman: new texts, new contexts*, Columbus, Ohio State University Press, 2011.

4.3. SF et Utopie.

- BACCOLINI Raffaella et MOYLAN Tom (éds.), *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*, New York, Routledge, 2003.
- BEAUMONT Matthew, *The spectre of Utopia: utopian and science fictions at the fin de siècle*, Bern; New York, Peter Lang, 2012.
- BOULD Mark et MIÉVILLE China (éds.), *Red planets: Marxism and science fiction*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2009.
- DE SERRES Andrée, ROUX Michel, *Quand l'imaginaire produit du social*, Montréal, École des sciences de la gestion, 2005.
- FRANCESCUTTI Luis Pablo, *La construcción social del futuro*, Madrid, Servicio Publicaciones Universidad Complutense, 2004.
- JAMESON Fredric, *Archéologies du futur, Tome I. Le désir nommé utopie.*, Paris, Max Milo, 2007.

- _____, *Archéologies du futur, Tome II. Penser avec la science-fiction*, Paris, Max Milo, 2008.
- LINK Daniel (éd.), *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires, La Marca Editora, 1994.
- MILNER Andrew, « Utopia and Science Fiction in Raymond Williams », *Science Fiction Studies*, vol. 30, n° 2, Juillet 2003, p. 199-216.
- MOYLAN Tom, *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination*, New York, Methuen, 1986.
- _____, *Scraps of the untainted sky science fiction, utopia, dystopia*, Boulder, Westview Press, 2000.
- NAJMAN Marie-Pierre, « Utopie et science-fiction, essai de typologie », *Yellow Submarine*, n° 133, 2008, p. 9-23.
- PARRINDER Patrick, *Learning from other worlds: estrangement, cognition, and the politics of science fiction and utopia*, Durham, Duke University Press, 2001.
- VERSINS Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction.*, Lausanne, L'Age d'homme, 1972.

V – Études de genre.

5.1. Bibliographie générale

- ADKINS Lisa et SKEGGS Beverley, *Feminism After Bourdieu*, New Jersey, Wiley, 2004.
- ALCOFF Linda, *Visible identities: race, gender, and the self*, New York, Oxford University Press, 2006.
- ALCOFF Linda et KITTAY Eva Feder (éds.), *The Blackwell guide to feminist philosophy*, Oxford, Blackwell, 2007.
- AMORÓS Cèlia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- _____, *Historia de la teoría feminista*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, 1994.
- _____, *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad [i.e. postmodernidad]*, Madrid / València, Cátedra / Instituto de La Mujer, 1997.
- AMORÓS Celia et AGRA ROMERO María José, *Feminismo y filosofía*, Madrid, Ed. Síntesis, 2000.
- ASSITER Alison, *Enlightened women modernist feminism in a postmodern age*, London / New York, Routledge, 1996.
- AUCLERC Benoît et CHEVALIER Yannick, *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », 2012.
- BEAUVOIR Simone de, *Pour une morale de l'ambiguïté. Suivi de Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1962.
- _____, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2010.
- _____, *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2010.
- _____, *Faut-il brûler Sade ?*, Paris, Gallimard, 2011.
- BENHABIB Seyla, *The reluctant modernism of Hannah Arendt*, Thousand Oaks, Sage Publications, 1996.
- BENHABIB Seyla, BUTLER Judith, CORNELL Drucilla et FRASER Nancy, *Feminist contentions: a philosophical exchange*, New York / London, Routledge, 1995.
- BERGER Anne-Emmanuelle et VARIKAS Éléni (éds.), *Genre et postcolonialismes : dialogues transcontinentaux*, Paris, Éd. des archives contemporaines, 2011.

- BOURCIER Marie-Hélène, *Sexpolitiques. Queer zones 2*, Paris, La fabrique, 2005.
- _____, *Queer zones*, Paris, Éd. Amsterdam, 2006.
- _____, *Queer zones 3: identités, cultures et politiques*, Paris, Éd. Amsterdam, 2011.
- BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic subjects : embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, Columbia university press, coll. « Gender and culture », 1994.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 2005.
- _____, *Humain, inhumain : le travail critique des normes entretiens*, Paris, Éd. Amsterdam, 2005.
- _____, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009.
- _____, *Défaire le genre*, Paris, Éd. Amsterdam, 2012.
- BUTLER Judith et SCOTT Joan Wallach (éds.), *Feminists theorize the political*, New York, Routledge, 1992.
- CHAPERON Sylvie et DELPHY Christine (éds.), *Cinquantenaire du Deuxième sexe*, Paris, Éd. Syllepse, coll. « Collection Nouvelles questions féministes », 2002.
- CHAPERON Sylvie et FINE Agnès (éds.), *Utopies sexuelles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005.
- COLAIZZI Giulia (éd.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Catedra, 1990.
- COLAIZZI Giulia et TALENS Manuel (éds.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995.
- COLEBROOK Claire et BUCHANAN Ian (éds.), *Deleuze and feminist theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.
- DE LAURETIS Teresa, *Technologies of Gender : essays on theory, film, and fiction*, Basingstoke, Macmillan Press, 1989.
- _____, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La dispute, 2007.
- DELPY Christine, *L'ennemi principal I : Économie politique du patriarcat*, Paris, Éd. Syllepse, 1998.
- _____, *L'ennemi principal II : Penser le genre*, Paris, Éd. Syllepse, 2001.
- _____, *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*, Paris, La fabrique, 2008.
- _____, *Un universalisme si particulier : féminisme et exception française (1980-2010)*, Paris, Éd. Syllepse, 2010.
- _____, (éd.), *Un trousseage de domestique*, Paris, Éd. Syllepse, 2011.

- DESPENTES Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Librairie générale française, 2007.
- DORLIN Elsa (éd.), *Féminismes: Théories, mouvements, conflits*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- DORLIN Elsa et BIDEY-MORDREL Annie (éds.), *Sexe, race, classe: pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 313 p.
- DORLIN Elsa et RODRIGUEZ Eva (éds.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- FEMENÍAS María Luisa, *Sobre sujeto y género: lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*, Buenos Aires, Catálogos, 2000.
- _____, (éd.), *Perfiles del feminismo iberoamericano II*, Buenos Aires, Catálogos, 2005.
- _____, (éd.), *Feminismos de París a La Plata*, Buenos Aires, Catálogos, 2006.
- _____, (éd.), *Perfiles del feminismo iberoamericano III*, Buenos Aires, Catálogos, 2007.
- _____, *Judith Butler: una introduccion a su lectura*, Buenos Aires, Catálogos, 2008.
- FEMENÍAS María Luisa et ROSSI Paula Soza (éds.), *Saberes situados, teorías trashumantes*, la Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2011.
- FEMENÍAS María Luisa et VASALLO BARRUETA Norma (éds.), *Perfiles del feminismo iberoamericano I*, Buenos Aires, Catálogos, 2002.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique et VARIKAS Éléni (éds.), *Féminisme(s) : recompositions et mutations*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- GALSTER Ingrid (éd.), *Simone de Beauvoir : Le deuxième sexe le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004.
- _____, *Beauvoir: dans tous ses états*, Paris, Tallandier, 2007.
- GOUGES Olympe de, *Ecrits politiques*, Paris, Côté-femmes, coll. « Des femmes dans l'histoire », 1993.
- GUILLAUMIN Colette, *L'idéologie raciste : genèse et langage actuel*, Paris / La Haye, Mouton, 1972.
- _____, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992.
- KERGOAT Danièle, *Se battre, disent-elles...*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2012.
- LAQUEUR Thomas Walter, *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 2013.
- LARUE Anne, *Fiction, féminisme et postmodernité : les voies subversives du roman contemporain à grand succès*, Paris, Garnier, 2010.

- LE DŒUFF Michèle, *Recherches sur l'imaginaire philosophique*, Payot, Paris, 1980.
- _____, *L'étude et le rouet*, Paris, Seuil, 1989.
- _____, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
- MATHIEU Nicole-Claude, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, coll. « Recherches », 1991.
- MATHIEU Nicole-Claude et ECHARD Nicole (éds.), *L'Arraînement des femmes : essais en anthropologie des sexes*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1985.
- MILLETT Kate, *Sexual politics*, Paris, Editions des femmes, 2007.
- NICHOLSON Linda (éd.), *Feminismo/posmodernismo*, Buenos Aires, Feminaria, 1992.
- PALOMARES Élise et TESTENOIRE-OGER Armelle (éds.), *Prismes féministes : qu'est-ce que l'intersectionnalité ?*, Paris Montréal, L'Harmattan, 2010.
- PRECIADO Beatriz, *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Climats, 2011.
- RAÍNOVA Ivanka B., *Rethinking modernity: philosophy, values, gender*, Vienna, IAF - Inst. für Axiologische Forschungen, 2002.
- SALIH Sara, *Judith Butler*, London / New York, Routledge, 2002.
- SAU Victoria, *Manifiesto para la liberación de la mujer*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1975.
- _____, *Diccionario ideológico feminista*, Barcelona, Icaria, coll. « Mirada esférica », 1981.
- SIMONS Margaret A., *Beauvoir and the second sex: feminism, race, and the origins of existentialism*, Lanham, Md., Rowman & Littlefield Publishers, 1999.
- _____, *The philosophy of Simone de Beauvoir: critical essays*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- SKLAR Kathryn Kish, *Women's rights emerges within the anti-slavery movement, 1830-1870: a brief history with documents*, Boston, Bedford/St. Martin's, 2000.
- SUCHON Gabrielle, *Petit traité de la faiblesse, de la légèreté et de l'inconstance qu'on attribue aux femmes mal à propos*, Paris, Arléa, 2002.
- VARIKAS Éléni, *Penser le sexe et le genre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2006.
- WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2007.
- WOLLSTONECRAFT Mary, *A vindication of the rights of woman*, New York, Norton, 1988.

5.2. Genre et littérature.

- BAHAR Saba et COSSY Valérie, « Le canon en question: l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes », *Nouvelles Questions féministes*, vol. 22, n° 2, 2003, pp. 4-12.
- BAUER Dale M. et MCKINSTRY Susan Jaret, *Feminism, Bakhtin, and the dialogic*, Albany, State Univ. of New York Press, coll. « SUNY series in feminist criticism and theory », 1991.
- BAYLE Ariane et FIX Florence (éds.), *Rire et émancipation féminine*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- BELSEY Catherine et MOORE Jane, *The feminist reader : essays in gender and the politics of literary criticism.*, London, MacMillan press, 1997.
- BENNETT Betty T., *Mary Wollstonecraft Shelley : an introduction*, Baltimore, Md, Johns Hopkins University Press, 1998.
- BROWN L. Cheryl, *Feminist criticism : essays on theory, poetry and prose*, London, The Scarecrow press, INC, 1978.
- BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éd. Amsterdam, 2006.
- CASTILLO Debra A., *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse : et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Collection Lignes fictives », 2010.
- CONBOY Katie, MEDINA Nadia et STANBURY Sarah (éds.), *Writing on the body: female embodiment and feminist theory*, New York, Columbia university press, coll. « Gender and culture [Texte imprimé] / Carolyn G. Heilbrun and Nancy K. Miller, ed. - New York (N.Y.) : Columbia university press », 1997, 430 p.
- COURAU Thérèse, *L'ordre sexué du discours : le positionnement de Luisa Valenzuela dans le champ littéraire argentin*, Thèse de doctorat sous la direction de Michèle Soriano, Université Toulouse Le Mirail, 2012.
- DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- EAGLETON Mary, *A concise companion to feminist theory*, Oxford, Blackwell, coll. « Blackwell concise companions to literature and culture », 2003.
- EAGLETON Mary, *Feminist literary theory : a reader*, Oxford, Blackwell, 1990.
- FOSTER David William, *Sexual Textualities: Essays on Queering Latin American Writing*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- GAC-ARTIGAS Priscilla (éd.), *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, New Jersey / Madrid, Nuevo Espacio, 2002.

- GILBERT Sandra et GUBAR Susan, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- HALL Stuart, CERVULLE Maxime et JAQUET Christophe, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007.
- HUFFER Lynne, *Maternal Pasts, Feminist Futures: Nostalgia, Ethics, and the Question of Difference*, Stanford University Press, 1998.
- HUNTER Rosemary, MCGLYNN Clare et RACKLEY Erika, *Feminist judgments : from theory to practice*, Oxford Portland, Hart Publishing, 2010.
- KOWALESKI-WALLACE Elisabeth (éd.), *Encyclopedia of feminist literary theory*, London / New York, Routledge, coll. « Garland reference library of the humanities », 2009.
- KROOK Mona Lena et CHILDS Sarah, *Women, gender, and politics : a reader*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2010.
- LAMY Suzanne, PAGÈS Irène (éds.), *Féminité, subversion, écriture: textes*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983.
- MANN Susan Archer, *Doing feminist theory : from modernity to postmodernity*, New York / Oxford, Oxford University Press, 2012.
- MILLERET Margo, *Latin american women On/In stages*, SUNY Press, 2004.
- MOERS Ellen, *Literary women*, New York, Doubleday, 1976.
- MOI Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Catedra, coll. « Crítica y estudios literarios », 1988.
- _____, *Sexual / textual politics : feminist literary theory*, London / New York, Routledge, 2002.
- NAUDIER Delphine et ROLLET Brigitte, *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- OPREA Denisa-Adriana, *Nouveaux discours chez les romancières québécoises: Monique Proulx, Monique LaRue et Marie-Claire Blais*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- OYARZÚN Kemy (éd.), *Estéticas e identidades propias*, Editorial Cuarto Propio / Universidad de Chile., Santiago de Chile, 2005.
- PLAIN Gill et SELLERS Susan, *A history of feminist literary criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- PLANTÉ Christine, *La petite soeur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Libre à elles », 1989.
- _____, (éd.), *L'épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, H. Champion, coll. « Champion-varia », 1998.

- RACINE Nicole et TREBITSCH Michel, *Intellectuelles : du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Ed. Complexe IHTP-CNRS, 2004.
- REID Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.
- RUTHVEN Kenneth Knowles, *Feminist literary studies : an introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- SHANDS Kerstin W., *Embracing space: spatial metaphors in feminist discourse*, New York / London, Greenwood Press, 1999.
- SHOWALTER Elaine, *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- _____, *The New Feminist Criticism : Essays on women, literature and theory*, London, Virago Press, coll. « Literary Criticism Women's Studies », 1986.
- SORIANO Michèle (éd.), *Genre(s). Formes et identités génériques*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2003.
- STERNBURG Janet (éd.), *The writer on her work*, New York, W.W. Norton, 2000.
- SUÁREZ BRIONES Beatriz, *Sexualidades: teorías literarias feministas*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2003.
- WALES Katie, *Feminist linguistics in literary criticism*, London, The English association, coll. « Essays and studies », 1994.
- WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2007.
- _____, *Le chantier littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.
- ZAPATA Mónica, « Pourrions-nous ne pas être hybrides? Des études de genre à la théorie queer. », in Milagros EZQUERRO (éd.), *L'hybride / Lo híbrido*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2005.
- ZAVALLONI Marisa (éd.), *L'émergence d'une culture au féminin*, Montréal, Ed. Saint-Martin, 1987.
- ZOBERMAN Pierre (éd.), *Queer: écritures de la différence?*, Paris, L'Harmattan, 2008.

VI - Bibliographie générale.

6.1. Ouvrages généraux.

BALTRUŠAITIS Jurgis, *Les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 2008.

BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

_____, *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

_____, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

_____, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Nouvelle édition revue et corrigée., Paris, Éd. du Seuil, 1998.

_____, *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.

_____, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 2003.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 2005.

LEBARON Frédéric, *La sociologie de A à Z: 250 mots pour comprendre*, Paris, Dunod, 2008.

BARRÈRE Anne et MARTUCELLI Danilo, *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Le regard sociologique », 2009.

BEVERLEY John (éd.), *Against Literature*, U of Minnesota Press, 1993.

FENOGLIO Irene, DÍAZ DE LA SIENRA Rodrigo et QUIJANO Mónica (éds.), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas.*, México, Bonilla Artigas Editores, 2013.

GROSGOUEL Ramón et ROMERO LOSACCO José (éds.), *Pensar decolonial*, Caracas, Venezuela, Fondo editorial La Urbana, 2009.

JAMESON Fredric, *The cultural turn : selected writings on the postmodern, 1983-1998*, London New York, Verso, 1998.

MORAÑA Mabel (éd.), *Nuevas perspectivas desde, sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Editorial Cuarto Propio, 2000..

RODRÍGUEZ FREIRE Raúl (éd.), *La (re)vuelta de los estudios subalternos: una cartografía a (des)tiempo*, Antofagasta, Qillqa : Universidad Católica del Norte, 2011.

RODRÍGUEZ Ileana (éd.), *The Latin American subaltern studies reader*, Durham, Duke University Press, 2001.

SARLO SABAJANES Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2011.

6.2. Littérature.

ATTALA Daniel, MARC'HADOUR Rémi LE et DELGADO Sergio (eds.), *L'écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

_____, *Marxisme et philosophie du langage : les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*, Paris, Minuit, 1977.

BORGES Jorge Luis, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998.

CALVINO Italo, *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Madrid, Siruela, 1995.

CORNEJO POLAR Antonio, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Ed. Horizonte, 1994.

CROS Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, coll. « Études sociocritiques », 1983.

_____, *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, coll. « Études sociocritiques », 1990.

_____, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

_____, *De Freud aux neurosciences et à la critique des textes*, Paris, l'Harmattan, 2011.

DION Robert, FORTIER Frances et HAGHEBAERT Elisabeth (éds.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Editions Nota bene, 2001.

ECO Umberto et CARRIÈRE Jean-Claude, *Nadie acabará con los libros: Jean-Claude Carrière y Umberto Eco*, Barcelona, Lumen, 2010.

EZQUERRO Milagros (éd.), *L'hybride / lo híbrido*, Paris, Indigo & Côté-femmes, coll. « Les Ateliers du SAL », 2005.

EZQUERRO Milagros et ROGER Julien (éds.), *Le texte et ses liens*, Paris, Indigo & côté-femmes, 2006.

FUENTES Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1969.

- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.
- GONZÁLEZ Cecilia, SCAVINO Dardo et VENTURA Antoine (éds.), *Les armes et les lettres: la violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 1960 à nos jours*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- LUKÁCS György, *The historical novel.*, London, Merlin Press, 1962.
- MAINGUENEAU Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Bagneux, Numilog, 2010.
- MCHALE Brian, *Postmodernist fiction*, New York, Methuen, 1987.
- OYARZÚN Kemy (éd.), *The Latin American short story: essays on the 25th anniversary of Seymour Menton's El cuento hispanoamericano*, Riverside, University of California, 1990.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- TERRASA Jacques et DARBORD Bernard, *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*, Paris, A. Colin, coll. « Coursus », 2005.

Annexes

– ANNEXE 1 –

Entretien avec Angélica Gorodischer

(Rosario, 10 et 11 novembre 2010)

(instalando la grabadora)

Qué linda tu grabadora... Es chiquita, me encanta... Cada vez son más chiquitos estos aparatos, más finitos, antes teníamos que cargar con unas cosas enormes, con las cintas. Qué horror!

¿Y por qué será que a mí me gustan estas antiguas grabadoras?

¡Ah no! Los aparatos esos tan enormes... Aunque me llevo muy bien con la computadora. Sabés hace veinte años que uso computadora. Desde el 1991. No sabía cómo se prendía: « Y ahora qué hago? » Aprendí por teléfono: la llamaba a una amiga mía y le preguntaba: explicame cómo hago para prender la computadora? Mirá buscá un botoncito que está por ahí... » ¡Ahí! Y se prendía! (risas)

Y cuando Ud. empezó a escribir no había... si no me equivoco, eso fue en los sesenta, pero ya había escrito antes, ¿no?

Mirá yo decidí a los 7 años que iba a ser escritora y me mantuve ahí desde entonces. Pero claro escribía poco, tuve que ir a la escuela. Acordate de lo que dijo Bernard Shaw: « A los siete años tuve que suspender mi educación para ir a la escuela ». Pues yo también (risas).

¿Otra educación verdad?

La escuela fue maravillosa pero siempre se aprende más por sí sola. De todos modos, ¡en ese momento la escuela pública argentina era maravillosa! Todavía aprovecho de lo que aprendí en la escuela... Pero hubiera preferido quedarme en casa y escribir (risas). Bueno pero de todos modos hice todo fui a la primaria, a la secundaria, luego a la facultad y después me casé tuve a los chicos y ahí empecé a escribir seriamente. Después de todo eso (la escuela, los chicos, etc.) tuve que empezar a escribir porque por dentro tenía una presión demasiado grande. Y cuando empecé quemé etapas rápidamente, gané un premio en un concurso de cuentos, después gané un concurso de un libro de cuentos, y ya sentí que era... que sé yo... una mezcla de Shakespeare y de Cervantes juntos. Por suerte, después se me pasó. Pero en ese momento me sentí bárbara. Y después seguí escribiendo, nunca me paré. Es lo más importante, bueno no: lo más importante en mi vida es estar con el Goro, los chicos y los nietos y después la escritura.

¿Y cómo eran los concursos entonces?

Bueno las bases salían en alguna parte. El primer premio que gané fue el de un concurso organizado por una revista muy buena, *Vea y lea*. Un concurso de cuentos policiales... Ahora mi nieta se llama Martina pero en ese momento yo no conocía a ninguna Martina.

¿Ah, y luego la llamaron Martina pero no tiene nada que ver...

No no, la Martina de mi cuento es una hija de puta de lo peor (risas) Y mi nieta en cambio es un angelito divino, preciosa, encantadora, inteligente, bonita, todo. No tienen nada que ver... Bueno y entonces hicieron un concurso, yo gané el segundo premio aunque mi cuento era mejor que el primero, ése fue un bodrio horrible. Pero no importa, la cuestión es que lo publicaron y gustó. Era lo primero que publiqué y estaba muy bien. Después me presenté en el concurso que organizaba el Club del Orden, en la ciudad de Santa Fe. Un club muy pipicucú. ¿Sabés lo que significa no? (risas) Ahí eran socias las mejores familias. De repente les da por la cultura, ¿te fijaste? Forman una comisión de cultura, y organizan un concurso de libro de cuentos. Lo gané con *Cuentos con soldados*. Y los señores del concurso dijeron: « Ah, ese cuento seguro que lo escribió un muchacho, un muchacho que lo escribió cuando salió de la colimba ». Sabés lo que es la colimba, no? La conscripción. El servicio militar: Correr, limpiar, barrer (risas). La colimba es eso. Eran todos cuentos de soldados porque había oído en toda mi infancia y luego toooda mi adolescencia a mi papá... contando cuentos de la colimba. Siempre lo que hacían, a escondidas del teniente, detrás del sargento, etc. Y entonces se me ocurrió escribir sobre eso y después lo que no tiene que ver con la colimba lo escribí sobre otro tipo de soldados. Entonces los tipos dijeron « ese es un muchacho seguro » Cuando abrieron el sobre se encontraron con que era una mujer: « ¿pero qué? ¿Cómo? » (risas) Y luego yo había descubierto la CF, que me había deslumbrado y entonces escribí un cuento... En ese momento se publicaba la revista *Minotauro*, dirigida por Paco Porrúa, fue un gran editor en Argentina, estaba en Sudamericana y dirigía las colecciones Minotauro. Y eran puras traducciones de norteamericanos.

¿No publicaba a escritores argentinos?

No... En la revista no, eran solo traducciones de... *Amazing stories* me parece. Me daba mucha bronca porque no había ni un autor latinoamericano, solo eran norteamericanos está bien porque era una revista traducida del inglés pero a mí la cuestión es que me pegaba acá [muestra el pecho con el dedo]. Así que le escribí a Paco Porrúa. Me quejé. Y él me contestó muy amablemente... viste él era un hombre muy educado (Pero hoy... Nadie te contesta nunca nada salvo yo que soy una idiota). En fin, me dijo que claro, que solo había traducciones y me preguntó si yo escribía. Le dije que sí y le mandé un cuento. A él le gustó y me preguntó si este cuento formaba parte de un libro. Entonces le dije que sí, que formaba parte de un libro. ¡Pero era mentira! (risas) Era un cuento suelto... Entonces me dijo mandámelo y lo miramos. Ahí me puse a escribir como una loca para terminar esto. Escribí varios cuentos y formé un libro. Este libro era *Opus dos*. Además era un momento muy horrible. El momento era precioso pero estaba casada lo tenía ya al Goro tenía a los chicos tenía esta casa pero era un momento en que no podía escribir tenía incluso un trabajo fuera de mi casa... Escribía a las 3 de la mañana. Era una cosa horrible; me dormía por todas partes (risas). En serio... Iba a una fiesta y me sentaba en un sofá ponía la cabeza así y me dormía... La cuestión es que terminé con ese libro y se lo mandé a Porrúa, a él le gustó y lo publicó con el título de *Opus dos*. Después me publicó ya en Sudamericana otro libro que no es muy bueno, llamado *Las pelucas*. No es muy bueno porque es una ensalada que no tiene unidad qué sé yo, es un libro de cuentos. Estaba tan desesperada por publicar... Ahora me importa un pito a la vela, si publico o no, ya tengo 29 libros publicados, ¿qué me importa? Pero en aquel momento estaba

desesperada. Así que junté todos los cuentos pero los junté mal, todavía no sabía hacer las cosas. En fin. Después de *Las pelucas* le mandé un original completo a Daniel Livinsky, el dueño de las ediciones de La Flor con el cual somos muy amigos y a él le encantó. Y me mandó un telegrama diciendo que le había parecido genial y ¡qué bueno! Y me publicó *Bajo las jubeas en flor* y de ahí en adelante seguí publicando. Después vino *Casta luna electrónica* y *Trafalgar* y ya llevo 29 libros... Ahora escribo cada día, por la mañana o por la noche. Tengo en el horno un libro de cuentos. Una novela que escribo muy lentamente. Tengo una columna en *Perfil*, todos los sábados.

¿Por cierto, por qué eligió Ud. Opus dos, es cómo una segunda obra?

Sí es una segunda obra y en cuanto al contenido también, claro. Quien lee dice « ¡Pero esto es Buenos Aires no puede ser! » (risas)

¿Quien lee y quien escribe?

Para no decir el escritor el lector o la lectora, para no suponer tal cosa...

¿Cómo se ubica respecto al campo literario?

No sé mirá a mí esas cosas me importan muy poco. Todavía hay alguien que dice: « Ay la especialista en CF », pero yo no soy especialista en nada; simplemente escribo narrativa. La CF era muy marginal en un momento, es cierto pero está bien ser marginal.

¿Por qué?

Porque se crece por los márgenes. Ahí suceden las cosas. ¡En el centro no sucede un carajo! ¡No pasa nada! Cuando te dan palmaditas y te dicen « qué lindo », « qué bárbaro », ahí sonaste... No, donde suceden las cosas es en los márgenes.

Como Sócrates...

Claro, exactamente, y los árboles también: crecen por los márgenes, crecen por las cortezas, se van ensanchando. Cuando todo el mundo dice que maravilla que sos, estás frita. Me acuerdo de... cómo se llamaba... un poeta en la época de Stalin, un poeta muy contestatario, muy marginal, muy crítico. Y de una o de dos, o lo mataban o lo exiliaban. Y sin embargo lo pensaron dos veces. Y lo llenaron de premios, dijeron qué divino qué bárbaro qué lindo ahí está. Lo dejaron muerto dejó de ser rebelde, marginal, dejó de ser crítico y empezó a escribir lo que la gente quería oír. A mí me importa un pito a la vela lo que la gente quiere escuchar. Quiero escribir lo que a mí se me da la gana.

Entonces no le importa la relación al género.

Ah no, no me importa. Y la CF la dejé hace tiempo. Y lo que se escribe ahora, todo eso de la tecnología es una porquería que está mal escrita. Están agotados todos los temas de la CF.

¿Agotados?

Y... Porque todos los grandes la agotaron. Claro lo que a mí me interesa. Los imperios galácticos nunca me interesaron. En ese país en el que las cosas van siempre al carajo qué te

van a importar los imperios galácticos, ¡por Dios! Me importan los universos paralelos, los juegos del tiempo, ¡todo eso sí me interesa! Pero esto está agotado, Ursula Le Guin, Philip Dick, Cordwainer Smith hicieron todo sobre el asunto.

¿Y ni siquiera en cuanto a la forma? La suya por ejemplo era muy novadora.

Yo no he visto nada. Aparte de Úrsula que es muy amiga y que la quiero muchísimo (ahí está en retrato mirá) ha escrito cosas maravillosas pero ahora ella también ya está fuera de la CF; escribe otras cosas más mágicas. Pero ella es un talento único, bárbaro.

¿Me puede decir cómo se inició esta amistad?

Ella creo que leyó un cuento mío en una revista en Estados Unidos y le interesó. Y después de muchas idas y venidas, le dijo a alguien

Finalmente nos pusimos en contacto me escribió diciéndome que quería traducir a *Kalpa imperial*.

Casi me muero porque ella había traducido a Borges. Ella dijo que había aprendido el español (El español no, no existe, existen el castellano, el gallego, el catalán, el vasco etc. Pero el español, una dice que habla español en Estados Unidos pero yo hablo castellano) traduciéndole a Borges. Así que bienvenida sea. Y yo le dije que le admiraba mucho y que sí que por supuesto que sí. Entonces tradujo a *Kalpa imperial*. Y le escribí y le dije: mirá después tu libro es mejor que el mío: ¡Felicidades! (risas). Y luego seguimos escribiéndonos y la encontré en Estados Unidos hicimos una conferencia juntas. En realidad, nos encontramos más que otra cosa como dos mujeres que escribíamos y nos parecí a estupendo que pudiéramos juntarnos más allá de las fronteras. La encontré en Portland, estuvimos juntas y nos paseamos un poco. Es una tipa muy generosa, nos hemos escrito siempre. Te cuento una cosa muy graciosa. Una vez le conté que había estado en Chile y ella me dijo « qué lástima de haberlo sabido te hubiera encargado una cosa. Porque yo estuve en Chile y descubrí una hierba maravillosa que me gustaba para tomar el té que acá no hay... » Y bueno le dije decime qué es y a ver si te la puedo conseguir a pesar de todo. ¡Era el boldo! ¿sabés lo que es? Un yuyo de porquería, en cualquier farmacia vas y lo encontrás: « Me da una bolsita de boldo, señora? ». Y ella me decía cuando vayas otra vez a Chile podrías comprarme un poco... Ay, le dije, Úrsula, yo me voy a la farmacia a la otra cuadra y te consigo todo el boldo que quieras. Así que le mandaba cajas de boldo. (risas) Le encanta el boldo, ¡qué increíble! Una cosa que acá comprás por dos centavos. Así que bueno toda esa gente hizo maravillas con el tiempo, con los universos paralelos, etc.

¿Y qué le gustó de Úrsula Le Guin?

La mano izquierda de la oscuridad me encanta, es sensacional. *El nombre del mundo es bosque* también. Todo me gusta de ella salvo Terramar que es más para chicos, para adolescentes... Que claro es mucho mejor que esta porquería de Harry Potter, eso es una basura. Pero es muy buena una mina bárbara.

¿Leyó a Harry Potter?

¡Ay no! Estás loco... Lo miré por encima y dije « aaaaaa » (risas) La señora Rowling, Dios mío... Así que la CF me dejó de interesar. Chau listo. Ahora lo que pasa es que la CF que es parte de la literatura fantástica te deja una huella muy fuerte: mis cuentos no son nunca del todo realistas. No lo son, la verdad...

Por ejemplo, Doquier también podría considerarse a otro nivel...

Y sí, claro, qué sé yo. Tengo un cuento en el que la mina cuenta: « me fui al café me senté con fulano que está muerto desde hace cinco años, nos sentamos tomamos un poco de café », ese no es un cuento realista ni mucho menos. Y yo le dije tal cosa y él me contestó tal cosa, y vino el mozo y preguntó: « ¿qué le sirvo lo mismo de siempre? » Bueno finalmente toda esta marca queda... Tengo otro cuento que se llama « Francisco » y es un tipo que se supone que está en otro mundo de la galaxia vaya a saber dónde. Y nosotros, los de la Tierra están por establecer una base; empezaron el edificio y lo dejaron a este tipo de guardián, hasta que volvieran con la maquinaria. Y se ocupa de todo, entonces el tipo está solo y se encuentra con un gato. Una cosa que es absurda, por supuesto porque se supone que en este planeta no hay nada, ni gusanos. Y entonces le pone al gato el nombre Francisco. Al principio se aterroriza pero luego se acostumbra al gato, y salen juntos a pasear, van a pescar y todo con el gato. Y poco a poco el mundo se va poblando con Franciscos. Y entonces agarré la enciclopedia y me puse todos los Franciscos que encontré, todo bien. Todos vienen, hablan, todos hacen cosas, cada uno con su traje de época, y el tipo está feliz de la vida, y cuando se pone a pensar que van a volver los tipos de la Tierra y van arruinar todo; él decide que no lo va a admitir y empieza a destruir la base, pone bombas, agarra el hacha y destruye todo. Y se oculta, porque los tipos están llegando. Se oculta con el gato, y espera. Los tipos piensan que ha pasado un ejército se aterrorizan y se van... Eso no es CF pero es, qué sé yo...

En realidad, cuando empezó no había muchos escritores de CF...

No, acá no había nadie. Todo el mundo me miraba con asco, eso es una porquería... Yo decía pues no sabés lo que te pierdes, idiota. Lo que pasa es que siempre hay una subliteratura. En cualquier cosa hay una subliteratura. En el género que sea, policial, están Rachel (...), Raymond Chandler y luego abajo hay una cantidad de pelotuditos que escriben pavadas. Hay que leer a los grandes, a Proust, hay que leer a Balzac, a Cervantes, hay que leer a los clásicos. Los que están abajo, qué te importa... Y en la CF, igual. Andale a leer a Philip Dick. Me acuerdo en Colorado, un día una muchacha de la universidad de ahí cayó a mi departamento y me dijo: « –a vos que lo querés a Philip Dick sabés que está enterrado acá cerca? –No te puedo creer! –Sí, está enterrado acá cerca, en Fort Morgan. Vení que te llevo ». Así que subí en el auto y me llevó a un pueblito (pueblito... es una miseria, pero lindo) y fuimos al cementerio. Y estaba la casita del cuidador muy linda. Y le dije: « –mira yo quisiera... –ya sé, la tumba de Philip K. Dick –pero cómo sabe Usted? » (risas).

¿Y cuáles eran las obras que se podían conseguir acá? ¿Por qué medio circulaban?

Estaba la colección de Nébulas, traducidas al español pero la mayoría era un asco. Eran libros de bolsillo muy baratos. Y yo tenía toda la colección, incluso cosas deleznable. Y también había cosas muy contradictorias. Heinlein por ejemplo, era un narrador muy bueno pero era también un hijo de puta de lo peor, reaccionario. Terrible. Como Williamson, narraba bien pero era un nazi. Y yo lo leía todo. A Asimov por ejemplo. No todo me gustaba, pero, ¡la trilogía *Fundación* es muy buena! ¡Excelente!

Como por ejemplo Hari Seldon el « psichistoriador » que aparece en sus propios cuentos...

Claro... ¡Qué buena esta trilogía! Y escribió quinientos libros. Y además mucha divulgación de ciencia. Yo leo mucha divulgación. Porque Aldous Huxley decía que quien quiere escribir

tiene que leer todo, no solamente literatura. Y estoy de acuerdo. No leo ciencia porque no tengo formación ni información pero leo mucha de la buena divulgación, de física y de astronomía, todo lo que puedo. La paleoantropología me vuelve loca. Me parece maravillosa. Porque la ciencia te da un montón de... no de ideas, pero te da una... conducta para recibir todo lo extraño que se te ocurre. Porque los astrónomos están todos locos. (risas) ¡En serio! No son gente normal. Y eso a mí me encanta que no sean gente normal. Por ejemplo, uno habla de las tres dimensiones: hay tres, ¿no es cierto? Generalmente se dice también que hay una cuarta que es el tiempo, todo lo que quieras. Estos cretinos de los físicos están estudiando un montón de dimensiones, ya están hablando de la vigésima dimensión. ¡No me digás! Todo teoría pero es una maravilla. Hawking por ejemplo dice que en teoría el viaje por el tiempo es posible. Bueno yo me quiero morir, se me cae la baba por este lado. Me parece sensacional. Los astrónomos las cosas que dicen sobre el nacimiento del universo... Ahora leo sobre paleoantropología, sobre cómo ha ido evolucionando la Tierra con las glaciaciones, en intervalos. Porque hubo no una sino muchas glaciaciones que duraban 2.000 años. Y nosotros ya existíamos... Ya estábamos ahí. Una glaciación fría y húmeda y luego una época de verano, seco y caluroso, todo eso influía en la gente que iba y venía en búsqueda de comida, etc. Fabuloso leer eso, se llama *El largo verano*. Explican que quizá vamos hacia otro cambio de clima, bueno a mí me vuelve loca. No es que lo vaya a usar así al pie de la letra, pero me da un montón de ideas para cualquier cosa. Y cuando los tipos te explican qué tienen que ver las puntas de las flechas con los zapatos que se ponían cuando iban a cazar o cómo esperaban los rebaños o cuando iban empujando a los animales en desfiladeros para que pudieran matar cuántos pudieran. Te dicen qué comían, etc. ¡Es maravilloso! Fuimos humanos cuando nos pusimos de pie. No, es mentira: lo único que hicimos cuando nos pusimos de pie fue conquistar el lumbago. Fuimos humanos cuando alguien empezó a hablar... Leí otro libro que se llama *Cuando los neandertales cantaban rap* que explica cómo se inicia la música y el lenguaje. Es una joya. El tipo plantea que la música y el lenguaje aparecieron en el mismo tiempo. Hubo unas sílabas pero además hubo ritmo, música. Steven Mithen dice que los Neandertales fueron barridos por los *Homo sapiens*. Los Neandertales eran más bien pacíficos por lo visto en cambio nosotros somos de la rama del *homo sapiens* unos hijos de puta somos capaces de cualquier cosa, fijate las guerras. Los barrieron los *homo sapiens*, nosotros...

¿Y en cuanto a los roles de género?

En un principio no había roles, salían todos, los hombres y las mujeres. Salían todos a cazar. Cuando descubren que no hay que ir a cazar y que se pueden plantar cosas, ahí sí, los varones salen a cazar y las minas se quedan y muelen el grano, plantan y cosechan: ahí empieza la agricultura. Los rastros de la religión empiezan en el mismo tiempo. Empiezan a enterrar a los hombres, etc. Pero no creo que había jerarquías: quiero decir que no se podía moler el grano si no estaban las mujeres... No había qué comer si las minas no molían el grano y lo ponían a hervir. Porque por ahí el grano era venenoso si no se ponía a hervir. Y todo este mito del matriarcado es una mentira absoluta. Hubo poblaciones matrilineales porque era la única manera de establecer la filiación. El padre nunca es seguro (risas) El Goro fue al médico y le dijo: « –Ud., Arquitecto, es el padre del doctor Gorodischer? –Y bueno eso es lo que me dijo mi mujer... » (risas) Había poblaciones matrilineales claro...

¿Pero no había estatuas de mujeres?

Claro las diosas de la fertilidad, con mujeres con siete, once pechos y un enorme vientre. Al principio era lo inexplicable, que una persona pudiera dar a vida a otra persona era mágico e incluso podía dar un poco de miedo.

¿Qué autoras feministas podía encontrar cuando empezó a escribir?

Con Úrsula ya está. (risas) Pero acá también hubo un movimiento grande de feministas pero más disimulado que en Estados Unidos donde fue muy agresivo. Victoria Ocampo fue la que estaba al frente de todas las feministas y que hizo escuela. Desde muy temprano yo estaba con todas estas mujeres y hemos hecho de todo hasta que llegó la dictadura porque ahí nos mataron. Recuerdo que había un congreso de mujeres llegaron los militares y menos mal que nos dejaron libres. Dijeron nada de congresos de mujeres y fuera. Pero esos son otros tiempos aunque gracias que no nos hicieron nada porque a otros los desaparecieron. Si, acá también hubo lugares de mujeres... Y se ha conseguido mucho con el tiempo, no todo pero se han conseguido muchas cosas.

Se buscaban las utopías...

Y claro y en la literatura una escribe estas cosas porque no está contenta con la sociedad en la que vive. Yo no estoy contenta en el mundo en el que vivo, es un mundo de mierda para decirlo menos finamente. Y como no puedo agarrar una pala escribo. Una escribe por eso, porque no está contenta con el mundo en el que vive. Cualquiera, que sea CF o novelitas de amor, quiere otro mundo y entonces lo escribe.

Kalpa imperial abarca todo el mundo y es optimista. ¿Este elemento positivo y global le parece que es característico de la CF?

Sí. Pasa algo por muy nimio que sea, y este algo compromete a toda la humanidad. Es muy interesante: en la CF es lo que me gusta. Lo que pasa es que *Kalpa imperial* lo escribí durante la dictadura de los militares y yo creía que estaba escribiendo *Las mis y unas noches occidentales* porque una también es soberbia se cree cualquier cosa. Bueno la terminé cayó la dictadura vino la democracia se publicó el libro y yo lo leí y me dije pero si yo escribí la dictadura... Usurpadores, tiranos, traidores, militares, todo...

Anoche una amiga me preguntó: ¿pero vos qué estás haciendo realmente en tu vida? Y le dije te voy a leer un fragmento y verás. Y le leí el principio de Kalpa con los jardineros (risas).

Y sí, está bien, el momento en el que una escribe influye después puede inventar todo lo que se le da la gana pero la realidad es lo que le da todo el sustento.

Muy a menudo hay destrucciones masivas y reconstrucciones...

Por supuesto en *Kalpa* el Imperio muere y renace cada mil años... Y en otros libros también.

Se podría establecer un paralelo con una voluntad de construir algo nuevo, un nuevo tipo de literatura? Porque además remite muy a menudo al proceso de escritura...

No lo había pensado así. Sí, podría ser, me encantaría pero no estoy segura...(risas) Puede ser

Sus textos participan de una desmitificación de la tecnología... Qué piensa del desarrollo tecnológico?

Y sí pero me importan tres cornos a la vela. Me parece bárbaro y si puedo aprovechar algo, fantástico. No puedo hacer teoría sobre eso. He venido al mundo a contar, lo demás no puedo. No me sale. No sé si la tecnología conviene, cuál podría ser el efecto por ejemplo de las computadoras sobre los chicos, no tengo la menor idea. Pero a mí me parece fantástico, la computadora me cambió la vida. No estoy de acuerdo con las redes sociales que son una berretada enorme (sabés lo que es berreta: una cosa ordinaria). Sé que estoy en *Facebook* porque alguien me puso pero mi hijo que sabe de eso puso una nota y dijo que esto no lo puso Angélica Gorodischer. Es espantoso, ¿no? Pero en general me parece estupendo y si se puede convertir para algo bueno, ¿por qué no? Por ejemplo ahora estoy en un jurado de novelas, y puedo comunicar con los demás: « qué te pareció el 42? Leíste tal número? Este me parece que no sirve ». Es como si tuviera al otro jurado al lado, sentadito... Odio el celular por cierto, todos esos imbéciles con el celular pegado en el oído. Che el otro día veo a una mina en una bicicleta por la avenida San Martín con una mano en el manubrio y otra acá. ¡Hay que estar loca! Pero siempre sucede, es el uso de la tecnología...

Hay cierta relación con lo anterior, pero lo que le quiero preguntar ahora tiene que ver con la importancia que le das en tus escritos a las cinco sensaciones: la música, el oído, el olfato, etc.

Todos los sentidos mandan un mensaje al cerebro. Ahí hay una cosa muy interesante. Una no puede inventar nada. Puede inventar una máquina para ir al otro lado de la galaxia pero siempre se va a fijar en cómo se pone la tuerca. Si hubiera algo totalmente desconocido no lo veríamos si hay algo que no se conoce acá que no pertenece a la realidad qué mensaje le mandan al cerebro mis ojos, mis narices, mis dedos? Ninguno. Esto explicaría los fantasmas, las apariciones, la magia, un montón de cosas, lo cual no significa que es verdad pero es atractivo.

Siempre se entabla un diálogo con los acontecimientos y los conflictos sociales...

Y sí una siempre habla con las cosas de su época. Lo mío no es explícitamente político porque no puedo modificar el mundo no puedo modificar la sociedad, lo que pasa a mi alrededor ni la política ni nada por el estilo. Lo que sí sucede es que quien sabe leer (no solamente descifrar palabras) se da cuenta de lo que yo pienso... en cuanto al género por ejemplo. Porque nadie escribe sin ideología. Aparte de gente estúpida como la Florencia Bonelli o el otro imbécil, Coelho. Lo que escribe esta gente es basura. Pero Coelho se está forrando de guita. Ellos escriben para que vos gastés en el libro.

Pero, ¿hay cierto mensaje también?

Qué mensaje? El mensaje de esta estúpida de Bonelli es que todos somos buenos y que todos nos amamos y el estúpido de Coelho: ay el espíritu y qué sé yo. No sirven para nada. Es un mensaje construido sobre bases endeble y sin ninguna explicación. Están contruidos para ganar guita; hay un poeta amigo mío que dice que son delincuentes (risas) Me encanta. Y sí: son delincuentes porque te engañan. Te quiero decir que nadie puede escribir sin ideología: no puedo decir: « ahora voy a escribir pero voy a guardar mi ideología en el cajón ». Escribís un cuento sobre cualquier cosa y quien lee dice: « Ah pero mirá esta mina donde está parada. » Así que siempre dialogas con tu entorno. Fijate que Guillermo Saccomano ganó un concurso con un libro sobre un pobre oficinista. No le va bien la vida, la mujer no lo quiere, los hijos no lo respetan, el jefe lo maltrata. Me dirás: es realismo pero no, lo persigue una manada de perros clonados y ahí está todo. Está el mundo que surge y que te mete miedo, surge de otras

cosas de la ciencia de la tecnología de para dónde marcha el mundo. Está cambiando de forma espectacular... Así que siempre hay un diálogo con la sociedad.

¿Le parece que sus libros se pueden interpretar en varios niveles de lectura?

Yo escribo lo que se me da la gana en el quinto forro de los ovarios. Porque siempre hay oportunismos literarios. Había una época en la que se tenía que escribir sobre Perón, otra época en la que había que escribir sobre Eva, otra época sobre los desaparecidos. ¡Me friega un huevo! Yo escribo sobre lo que me da la gana y cómo se me da la gana. Al que le guste bien, al que no lo guste, ¡que se joda!

Bueno de todos modos, ojalá haya varios niveles de lectura porque cuánto más mejor. Fijate que pasa con Borges: un cuento fantástico, jajaja. ¿Pero lo que hay abajo? Como decía René Magritte (qué maravilla este tipo) «debajo de toda cosa visible hay una cosa invisible» y a eso se tiene que apuntar. Lo visible, ¿qué me importa? Claro que lo puedo usar: una mina se pone los rulos y se va al mercado. Pero hay otra cosa abajo y eso es lo que estoy apuntando. Ojalá quien lee se dé cuenta de eso.

Pero, ¿a veces se necesita una cultura sólida?

Mirá a mí me ha pasado que tenía un cuento muy triste [«cuando el mundo danza»] que yo no lo quería leer en público (en aquella época éramos muchos los que lo hacíamos). Se me quebraba la voz de lo triste que era. Lo tiré en un cajón y un día me pidieron un cuento unos muchachos que querían armar una revista. Y yo se los di porque total no iba servir (y la revista no duró, desafortunadamente) y un día me encuentro con un amigo en la calle: «-Che leí la revista de fulanito y fulano. Qué lindo cuento el tuyo. ¡Me reí tanto! ¡Tan cómico! -¿Cómo? ¿Pero qué?» En el momento me pareció espantoso pero después lo pensé y me dije qué suerte porque el cuento admite varias lecturas.

Me parece que le da una importancia muy grande a la participación de la persona que lee y al sense of reading. A veces hay que descifrar, reconstituir por sí mismo.

Sí por ejemplo hay un juego en *Kalpa imperial* en el que aparece el nombre de Griselda Gambaro al revés.

Pero, ¿y qué sentido le da a este juego?

Es un juego y a ver la respuesta que te doy y la que recibo luego...

¿También en la CF?

Sí claro como cualquier tipo de literatura. Cualquier género. Y bueno no se sabe lo que es la CF, si es un género, si es un subgénero, si pertenece a la literatura fantástica, si es «una manera de...». Nadie sabe y la prueba es que hay 25.000 definiciones sobre CF. Cada una da una definición nueva. Esto es válido para cualquier tipo. Nadie sabe lo que es.

Sí, se hace para delimitar pero luego se crea una discriminación.

Y eso es inevitable, y luego llegan los académicos y te hacen pelotas.

Su obra se puede a veces percibir como un palimpsesto de referencias hipertextuales. ¿Cómo lo explica?

Porque me vienen a la cabeza, simplemente. Me salen solos, a mí me sale así. Y es que leo mucho. Leo desde que tengo seis años ahora tengo 82. Y sigo leyendo. Novela negra, antropología, física, novelas, no leo porquerías pero leo de todo tipo. No hay un intención particular.

Porque en cierto sentido es característica de la literatura rioplatense, con la influencia de Borges?

Ah mirá no lo había pensado en este sentido. Y sí... Porque Borges es nuestro papá a todos. Una lo acepta o no, una lo ama, lo rechaza pero es el padre para nosotros, está ahí. Es el escritor más grande en lengua española. Y no hay otro. Ahora le dieron el premio Nobel a este imbécil de Vargas Llosa, es una vergüenza, es un hijo de puta reaccionario. Te cuento algo divertido: cuando supe que le habían dado el premio me llamaron a los dos minutos de la televisión: «-¿Qué opinás? - ¡Es una vergüenza! » (risas) Porque los de la tele sabían lo que yo iba a decir. Vargas Llosa escribió tres novelas excepcionales: *La ciudad y los perros*; *La casa verde*; *Conversación en la catedral*. Sensacionales. El resto es mierda. No le dieron el premio a Borges porque no era un adalid de la izquierda. Y le dieron el premio a Vargas Llosa que es un adalid de la derecha más recalcitrante. A mí que me dejen de joder. Dije otra cosa en la televisión: los tipos que dan el Nobel de literatura hay que ponerlos en un geriátrico (risas). Les van a enseñar a hacer artesanías, van a hacer muchas actividades... No te rías, ¡Estos tipos están para un geriátrico!

Por cierto, en tus cuentos hay muchos recursos cómicos y también paródicos. ¿Cree que la parodia puede dinamizar la literatura?

Me encanta, aunque no responde a nada. Yo no voy a escribir diciendo: « ahora voy a escribir tal cosa para que... » Cuando yo encuentro el tono de escritura ya está. Y luego no me pongo a pensar si voy a dinamizar algo... La parodia me gusta porque es divertida y porque espero que quien lee se va a divertir también. Cuando tengo el o los personajes, la crisis y el tono, ¡ya está! No con una apoyatura teórica, sino porque me gusta.

Pero no existe cierta voluntad de parodiar a los textos del pasado?

A mí me gustaría poder escribir como los clásicos. En los talleres [Angélica Gorodischer anima dos talleres de reflexión sobre literatura] les digo que hay que leer a los clásicos. Y a veces vienen chicos que quieren escribir teatro y les digo: « hay que leer a Sófocles ». Y se desmayan (risas) Pero dejen de leer a César Aira que es un imbécil y que lean a Sófocles. César Aira, ese sí que es una vergüenza.

En « Las máquinas infernales », hay una escena que recuerda a la Odisea, por ejemplo.

Ah! Mirá que maravilloso. Es que no sé si hay una explicación. Mirá que hace más de siete décadas que estoy leyendo.

Graciela Aletta de Sylvas pone de relieve el diálogo de emociones entre creadora y lector@. ¿Qué le parece?

Este mundo tiene que ser compuesto por todas estas emociones si no, no puedo atraer a nadie. Y es cierto que no escribo para que todo el mundo me lea. Ojalá que todo el mundo me leyera pero no voy a hacer nada para eso, no voy a defender a Isabel Allende... Todas estas emociones y sensaciones tienen que estar presentes. Si no, no tiene sentido el diálogo.

En sus textos, aparecen muchos elementos mitológicos pero son casi siempre figuras menores de la mitología. ¿Qué sentido le da a esta preferencia?

No sé si hay una preferencia. Mirá recuerdo que de chica yo leía unos libros que tenía mi madre (en mi casa había muchos libros) y había libros sobre mitología, libros de divulgación o sobre la vida diaria de los etruscos o como dice una amiga, sobre los griegos de la Antigua Roma. (risas) Zeus me importa tres pitos, en cambio hay otra cosa más abajo que puede resumir la vida que está al alcance de quien lee. Así le va a llamar la atención porque una no tiene una vida wagneriana tiene una vida de todos los días, una vida de coplas si vos querés.

Además han sido recuperadas por el discurso dominante.

Claro hay que desarrollar todas esas cosas épicas pero no es lo mío.

Pasemos a otro rasgo que me parece específico de su literatura y que es la importancia que le otorga a lo que Deleuze llama el percepto. En cierto sentido su obra me hace pensar en las imágenes y los recuerdos que crea Proust con los sentidos.

¡Qué lindo! ¡Gracias! En algunas cosas, sí. En algunos cuentos. Son mis inclinaciones y me sale así en todos los aspectos de mi vida. En todo soy barroca. Mirá mi casa...; Y a menudo me pongo un montón de collares parezco un arbolito de Navidad, en serio te digo. En cambio, mi hija es clásica, se viste de blanco y negro, de gris y de marrón oscuro. Y entonces me ve vestida de verde y de colorado y me dice « ay, ¡mami! ». Siempre uno hace lo contrario de lo que hace la mamá.

En algunos de sus cuentos hay personajes que cambian de sexo...

Sí, claro y es algo que ahora se da porque los transexuales han tenido más espacio, con el movimiento LGTB. Toda esta cultura que deriva de la cultura gay. Aunque es exagerado el hecho de que te puedas despertar cada día con un sexo diferente. Claro no me parece mal y acá el gobierno votó el matrimonio igualitario, cosa que tampoco me parece mal; todo el mundo tiene que tener los mismos derechos. Mirá.... No me importa un pito con quien te acostás. Vos te podés acostar con una mujer un hombre o con un canguro. Con un canguro debe ser divertidísimo (risas). Y luego te vienen con eso de la familia natural. ¡Pero si la familia natural es un semillero de conflictos y crueldades! Y que el padre es la fuerza y la madre la dulzura. ¡Mentira! Habrá alguna familia feliz así pero este paradigma no existe: entonces no todas las familias viven en un departamentito lindo con dos hijos y un perro y la mamá hace tortas y es dulce y suave y el papá sale a laburar. No es cierto. A mí no me vengan con esta joda; siempre puede haber una figura señera en la casa pero los hijos pueden ser perfectamente felices siempre que se los ame, cosa que no siempre sucede. El chico tiene que tener un montón de amor. ¿Qué importa quién lo da? En la familia tipo hay todo tipo de problemas, padres que violan a sus hijas, etc.

También se deforman ciertos rasgos de la realidad.

Es como lo que hace el dibujante. Tienes una nariz gorda te va a hacer una enorme. Claro es lógico. Y la CF es una exageración de ciertos aspectos que está pasando lo que hoy en día acá y acá. Entonces, una exagera la televisión y su influencia... Por ejemplo, *Fahrenheit* es una exageración de la televisión y de la falta de cultura. Con una exageración de una parte de la realidad se llega a una buena obra de CF. Con esto sacamos

Y con esto se llega a un tono satírico. ¿Y en los años 70 y 80 se usaba mucho esto no?

Parodia se hacía más en los 80. Lo que se está haciendo ahora en este sentido está bastante malo. Había un gran club de *fandom*, mis amigos escritores pero no hacemos reuniones de escritores. Tomamos un café y charlamos. Tengo muy buenos amigos escritores, en la CF o en la narrativa común y corriente. Hay un montón de gente que hizo libros paródicos o donde puedes rastrear rasgos de parodia; el mismo Borges ha hecho eso...

Y en Bajo las jubeas?

No, no se me había ocurrido. ¡Qué bárbaro!

Pero se ríe del carácter masculino.

Y sí, por supuesto, en *Bajo las jubeas en flor* aparecen militares y toda esta gente hipermasculina que generalmente cuando no son buenos tipos son deleznales.

Sus primeros libros presentan una estructura parecida a un ciclo de cuentos. ¿Cómo le vino la idea de crear una estructura así?

Porque me daba un poco de miedo hablar de novela. Yo recién estaba empezando a publicar y me parecía una cosa demasiado enorme que yo no sabía si iba a poder escribir una novela... Entonces me dije bueno voy a escribir unos cuentos que se puedan leer como una novela. Eran cuentos en realidad. Pero eran ambas cosas, era también una novela compuesta por varias partes que podían hacer el papel o de capítulos o de cuentos aparte. Eso en *Opus dos*, por ejemplo.

Y en otros libros, en la Cámara oscura, por ejemplo?

En la *cámara oscura*, no, son cuentos. Por supuesto que hay una lógica que los une. Pero no son los mismos personajes, etc.

Ursula Le Guin usa la expresión story suite.

Sí, ¿por qué no? Pero nosotros no tenemos en castellano una palabra para *suite* así que...

Cómo le vino la idea para escribir Doquier?

¡Me encanta *Doquier*! Había usado este recurso anteriormente aunque no me acuerdo exactamente dónde. Pero sí, hay un par de cuentos en los que no se sabe si el narrador es un hombre o una mujer. Me parecía muy interesante porque había estudiado el asunto del *continuum* sexual y dije, ¡bueno! No hay hombres puros ni mujeres puras. Hay una mezcla siempre. Una es mujer pero tiene rasgos masculinos, otro es varón pero tiene cosas de mujer. Están las cosas muy mezcladas. Por ahí el género y el sexo no coinciden. Entonces se dan

también los casos de los travesti, los transexuales, los homosexuales y lo que sea. ¿Por qué un hombre, una mujer? Y si no es ni un hombre ni una mujer pero sirve para la literatura, ¿qué es eso? Y después me preguntan: Bueno pero al final, ¿el personaje es un hombre o una mujer? Yo contesto la verdad, ¡y es que no sé! Y algunos dicen « Es un hombre », y otros dicen « Pero estás loca, ¡es una mujer! » ¡Me parece sensacional! Depende de la lectura...

Y me venía bien usar un personaje como esta persona que bueno actúa en el pasado; eso sucede durante la Colonia, puede ser Buenos Aires o también puede ser Lima. Tampoco sé exactamente... Es una ciudad junto al río, junto al mar. Aunque es América Latina, no hay duda.

Pero no hay tantos detalles que remiten al mundo del siglo 17 o siglo 18, ¿verdad?

Y sí. Pero además está el lenguaje que yo me lo intenté, aunque no tengo la menor idea de cómo se hablaba en el siglo 18. No tengo la menor idea. Pero bueno, usando frases antiguas, muy castellanas, muy españolas, me pasaron cosas muy graciosas. Usando este lenguaje, podía dar la idea de que eso era algo que sucedía dos siglos atrás. Pero éste... ¡Odio a los correctores! Los odio porque son imbéciles, rígidos, ¡No puede ser! Por ahí pueden ser útiles porque corrigen un acento, una puntuación... pero al tipo que corrigió *Doquier*, quería salir con la Kalaschnikov a matarlo. Por cierto, no sé si es un hombre o una mujer tampoco (risas) Quiero decir, ¡No sabía nada! Me quiso cambiar los tiempos de los verbos y eso no lo permito. Si alguien viene que sabe mucho y me dice, ¿por qué usás este verbo? Bueno, sí esto es una cosa. Pero cuando me tacha un verbo. Además no sabía cosas... Yo escribía “al amanecer se batían los hombres de pro” y no sabía lo que era. ¿Pero cómo? ¿Qué idioma hablás estúpido (o estúpida)? Bueno este tipo de frases que no tienen ninguna relación con lo que hablamos hoy, todas esas expresiones y estas palabras las usaba para dar una impresión de viejo...

Por cierto, ya que estamos hablando de temporalidades, ¿significa algo para Usted. la modernidad y la postmodernidad?

No tengo la menor idea, no me importa. ¡Me cago en la modernidad, en la postmodernidad y la transmodernidad, a la merde con todo eso. No sé lo qué es eso, ni la modernidad tampoco sé lo que es la postmodernidad, que se ocupen lo que saben. Hay tipos muy respetables y que saben una barbaridad, y que te escriben ensayos de 275 páginas y me parece estupendo. Yo no los leo porque me muero de aburrimiento. Pero me parece muy bien. Yo he venido al mundo a contar, no puedo contestar. Contame vos, que estás en el ajo.

Difícil (risas) no sé la modernidad sería algo más estable, la búsqueda de un sujeto todopoderoso, y la postmodernidad sería el final de los grandes relatos, algo más fragmentado ... Luego en el plan económico es diferente... En el feminismo y de una manera muy esquemática, sería la diferencia entre Beauvoir y Butler que se ocupa más con la deconstrucción del género, inspirada por Foucault...

Sí, que uno viene después de otro. Me parece bastante artificial... A Foucault lo leí y me volví loca, me pareció estupendo, maravilloso, dije éste es un tipo inteligente. Cómo se nota cuando hay algo allí, no como todos los pelotudos que andan por ahí diciendo estupideces. Como se nota cuando hay una substancia. Pero de todos modos no entendí mucho, y no puedo ponerme a conferenciar sobre Foucault. Yo he venido al mundo a contar... Nada más... A mí me gusta contar! ¡Incluso tonterías. Ayer fui al mercado, fui a la carnicería, compré tal cosa,... (risas) ¡hay que contar las cosas!

Bueno, y para seguir con sus últimas obras, me puede contar algunas circunstancias sobre la escritura de Querido amigo?

Ah... ¡Me encanta! ¿Te acordás de la película famosa que se adaptó de la novela de Simone de Beauvoir? ¿Pero qué digo? Me refiero a Virginia Woolf y a su novela *Orlando*. En fin, hicieron una película maravillosa... y yo cuando la vi lo tenía todo muy fresco la novela, etc. y en una escena de la película está él, porque es “él” todavía en ese momento: está en un baño oriental, en un banco con su túnica, está ahí descansando y... Llegan cuatro tipos que vienen de Inglaterra todos vestidos con terciopelos, alamares, y de una manera suntuosa. Están de rojo oscuro sobre fondo blanco. Ahí había un cuento. Pero, ¿qué cuento? ¡Había una novela entera! Entonces ahí se me ocurrió el asunto y me metí con el erotismo. Sucede durante las campañas napoleónicas, es un oficial inglés, le mandan a un país por Arabia. Es un país de nómades en un desierto, y lo mandan en una misión diplomática. Chocar con este asunto le parece espantoso y entonces le empieza a escribir a un amigo que dejó en Londres, (por eso la novela se llama *Querido amigo* porque las cartas empiezan con “querido amigo”). Y le cuenta cómo llegó, qué le pasó, etc. Y poco a poco va incorporando la cultura de esta gente y por el lado del erotismo termina siendo él también un hombre del desierto. Y él se pregunta si siempre fue un hombre del desierto o si era en realidad un caballero inglés que acabó convirtiéndose en eso?

Entonces, ¿es nómada?

No, pero vive en una ciudad móvil... Aclaro aquí que yo, personalmente, no tengo nada de nómada. ¡Nada de nada! Literariamente, sí, me parece muy atractivo. La vida de los gitanos que viven acá al lado y que tienen las carpas me fascina, quiero meterme por la carpa y descubrir el mundo ahí. No quiero decir que me voy a ir a vivir con los gitanos pero me parece muy atractivo...

Y nómada porque rechaza las convenciones sociales...

Me parece bárbaro, sí muy lindo, aunque yo no personalmente no tengo nada de nómada.

Qué le parece el concepto de utopía? Por ejemplo, en sus cuentos hay una reflexión sobre la mujer y da ejemplos de nuevos modelos sociales...

Creo que no se puede vivir sin utopías, aunque sean muy íntimas, secretas y personales... ¡No se puede vivir sin utopías! El día que vivís sin utopías... ¡te morís! No hay pueblo que pueda vivir sin utopías... Estos imbéciles de hijos de puta, los políticos, se plantean una utopía todos los días. Eso sí, con buenas o malas intenciones, pero no importa...

¿Cómo ve la situación de las escritoras argentinas?

Ah! Las escritoras argentinas son sensacionales, son tipas que laburan ganan premios, tienen mucho más producción y es más seria que la de los varones. Porque las novelas de los varones últimamente, salvo algunas claro, pero en la página cinco ya sabés todo lo que va a pasar... Me tienen los ovarios llenos, no se puede creer!. Son buenas novelas pero cuando llego como a la página 5, las tiro... Sabés, las novelas de las mujeres tienen otra visión, porque tienen otro lugar en el mundo, ¡caramba! Y lo venimos teniendo desde que nos establecimos al salir de las cavernas. Así que tenemos una posición diferente, tenemos una mirada distinta por eso las

novelas suelen ser bastante asombrosas. Pero qué es lo que pasa luego? Muchas mujeres escriben mejor que los varones pero el prestigio siempre lo quedan ellos. Así como todos los núcleos del poder son de varones. El prestigio es siempre de fulano... [X] es un imbécil, y además escribe mal y dice que se tiene que escribir mal. Es un roca! Una porquería! Y luego, se dice que X es Dios. Dejame de joder;

Andá a buscarme a alguien que escribe mejor que ella. Mira a P..., siempre escribe la misma cosa. Uno tiene que escribir sobre lo que conoce. Pero *van faculo*. Una tiene que escribir sobre lo que no conoce.

Sin embargo, escribimos mejor y mucho mejor. Hebe Ujar es un genio, una barbaridad. Ahora recién la han descubierto, recién ahora te das cuenta de que es una cosa sensacional, esta mujer! Pero dejame de joder. Leela a Marcela Serrano.

Pero estamos más acostumbrados a un tipo de escritura. Cuando uno lee "comía bollitos". Nos parece raro.

Claro! (risa) Cualquier cosa es literatura. Por supuesto. Además mirá, la literatura son pequeñas cosas, como la vida.

Mirá: está lo que dijo Simone de Beauvoir: no es que las mujeres escribamos sobre bebés y que los varones escriben sobre la guerra; es que cada género escribe sobre sí mismo.

Yo tengo conciencia femenina, claro, estoy hablando desde mi género. Así como el varón, cómo se crió cómo lo educaron, etc.

Y ahora le están dando por el erotismo de las mujeres... Descubrieron el erotismo de las mujeres... ¡Me parece bárbaro! Pero por otra parte creo que no hay obligación de escribir sobre algo. Hay que escribir sobre lo que a uno se le da la ganas. Pero bueno siempre se escribe en pos de una ideología, y una mujer que tiene el sentido de su identidad va a escribir como mujer, venga o no el núcleo de poder a santificarla o no...

Y bueno, existe el riesgo también de crear un canon paralelo.

Sí seguro... Y el viejo Bloom, que lo adoro pero es un machista hijo de puta... Porque las mujeres no existen, directamente no existen. Te voy a contar algo. Escuché recién a un señor, que no lo voy a nombrar, acá en un congreso... Un señor académico, muy serio, todo el mundo lo respeta mucho y habló no sé qué, sobre literatura argentina. Y eran puros varones, puros varones, puros varons... Y alguien le preguntó desde el público le preguntó: ¿Y las mujeres? Ah bueno, –contestó–, por conmiseración podemos nombrar a Sor Juana... ¡Hijo de puta! Bueno, ¿qué más querés?

En general, ¿cuál sería su relación con la academia?

Hay gente muy respetable que trabaja muy seriamente. Pero son gente tan ajena, no lo digo de mala manera pero no me importa. Siempre digo que no hay que creerse nada. Si una se la cree, está frita. Por ahí he tenido algunas buenas críticas pero si te la creés terminás como Abelardo Castillo poniendo cara de héroe. Él cree que es un genio... Yo no digo que sea mal escritor, pero tampoco es lo que él se cree. Es más lindo que te digan que son buenos cuentos, claro. Pero no te lo creas. Y si te dicen que sos una basura, tampoco sos una basura, si has trabajado seriamente siempre sirve. Y si me dicen, ¡pero qué maravilla lo que escribís! Pero no, ¡dejame de joder escribo lo que puedo, y cháu!

¿Me puede hablar de su vida de escritora fuera de escribir?

Ah, bueno hay un montón de cosas. Por ejemplo, he ido a un montón de congresos, el año pasado viajé tres o cuatro veces. Pero ahora no me importa tanto, ya es para los más jóvenes. He viajado en muchos países, un montón. Menos a Paraguay, a todos los países de Latinoamérica, etc.

He organizado congresos también junto a un amigo acá: tres congresos de mujeres con escritoras que vinieron de los cinco continentes. Fueron estupendos estos congresos, conocí a muchísima gente maravillosa. He sido jurado, lo sigo siendo, he dado conferencias... Ahora soy cara. Cuando una empieza se tiene que joder. Si uno pide que le paguen le pegan una patada. Pero ahora... soy cara. Me acuerdo cuando empezaba a publicar, no me acuerdo de qué libro era, pero le dije al editor, mirá me gustaría que la tapa... Y él me dijo: vos callate que nosotros nos ocupamos de eso. No podía abrir la boca, ¿qué le iba a decir? ¿Y ahora? Me mandan cuatro tapas diferentes para que yo elija. Está bien, hace mucho tiempo que escribo, no seré ningún genio, pero bueno ahora he ocupado mi lugarcito por ahí. Y si me piden para una conferencia, les digo "No sé si les convengo. Cobro mucho". ¡Tomá! Ahora, si me invitan a una escuela, claro que voy sin cobrar un centavo, es más... pago para ir.

¿Una escuela pública?

Por supuesto. Ahora, si me invitan a un colegio privado, ¡que paguen claro! Si tienen plata para sostener el colegio, me pueden pagar a mí. Ahora, a la escuela pública, voy directamente, directamente y gratis. He ido al jardín de infantes, a la primaria, a la secundaria, siempre he ido.

¿Y el contacto con los niños?

Francamente, los niños me rompen los ovarios. Y no te digo los adolescentes, no los puedo soportar, Dios mío.

Salvo los nietos...

Claro, mis nietos que son excepcionales, querido. Pero los adolescentes, ay... Son tan soberbios, tan estúpidos, pero yo también era una estúpida así que no importa, Pierdo la paciencia, soy impaciente. Soy rabiosa pero luego se me pasa, no puedo estar todo el rato pensando. En fin, de todas maneras, voy, y les explico a los chicos lo que es un escritor.

Y cuando va al colegio, ¿de qué hablan? ¿Hablan por ejemplo de la condición de las chicas?

Ah, claro, ¡es muy divertido! Chicas, ustedes sepan que esto y esto. Y que los varones no se ofendan porque todo lo que digo es cierto. Hay buenas reacciones en general. Es probable que haya algún varón que haya pensado ah sí no le tratamos muy bien a las chicas... ¿Qué sé yo? Me acuerdo de una chica que vino a pedirme no sé qué. Y terminamos charlando, ¿y vos que querés ser cuando seas más grande (ella tenía 15 años)? ¿Querés ser una vieja estúpida de esas que andan por el barrio y cuyo programa mayor es ir al supermercado y a la peluquería los sábados? ¿O querés ser una profesional reconocida, por ejemplo médica que la gente diga ah para esa especialidad tenés que llamarla a fulana? Me parece que la chica al final hizo la universidad pero su madre le dijo que no porque se tenía que casar. Pero vos callate, incluso te podés casar si querés pero vos tenés que ir a la universidad y que te recibas. Ahora creo que está en Buenos Aires ganando unos sueldazos impresionantes.

Para concluir, ¿me podría decir cuál sería el libro que aconsejarías para entrar en tu universo?

Floreros de alabastro o Trafalgar, ese tipo de cosas, más divertidas. Y después que agarre hacia dónde quiera.

¡Muchísimas gracias!

– ANNEXE 2 –

Questionnaire réalisé par voie électronique le 15 juin 2014.

El arte de narrar.

P.: En tus obras les das mucho peso a la construcción de los personajes, a la intriga y a la acción. A veces sin embargo, ciertos pormenores se vuelven tan importantes que nos invitan a percibir el texto desde otra perspectiva, incluso a reinterpretar ciertos elementos de la trama principal. En Proust o Woolf, este procedimiento proporciona un espacio a la persona que lee para una introspección filosófica o una contemplación poética. ¿Piensas que el efecto puede resultar similar en tu obra?

R.: Sí, creo que sí. Pero además hay una cuestión que se relaciona con el ritmo de la narración. De pronto la peripecia parece a punto de perecer (lamento la aliteración, pero así es) y una al escribir, tiene la sensación de que en ese punto al lector se le termina la respiración. Entonces hay que recurrir, más que a los pormenores, al encanto inexcusable del lenguaje asentado sobre esos pormenores a los que hacés mención.

P.: Me parece coherente el vínculo entre la importancia de estos elementos secundarios y la desestabilización de la autoridad de la voz narrativa: al extremo opuesto de un narrador que pretende controlarlo y examinarlo todo desde lo alto (a la imagen del “narrador decimonónico”), surgen en tu obra una multiplicidad de voces y de perspectivas. ¿Cómo interpretas este fenómeno?

R.: Nada más lejos de mis intenciones que esto de ser una narradora “decimonónica” y todopoderosa. Sé que no lo sé todo acerca de esta historia que estoy contando. Prefiero ser una espectadora, alguien que les dice a quienes leen “Ooooooh, miren lo que pasa, fíjense bien porque lo que es yo no me había dado cuenta de esto y lo otro y lo de más allá”. Para ese tipo de situaciones me salva también el humor. Y la seguridad de que no se puede y si se pudiera no se debería, decirlo todo.

P.: Esta desestabilización se acompaña por el cuestionamiento de varias fuentes de autoridad: el discurso científico, político, militar, intelectual, económico, etc. Por ejemplo, en tus primeros libros, tratas con mucha ironía y humor a una pluralidad de figuras masculinas de éxito: El “héroe”, el “conquistador”, el “marechal”, el “profesor universitario”, el “patrón”, “el presidente”. Colocas a estos personajes poderosos en situaciones que no solemos contemplar, revelándonos sus fragilidades íntimas y sus contradicciones. Este desplazamiento me recuerda de alguna manera el pensamiento de Simone de Beauvoir, por ejemplo en su crítica del hombre serio... ¿Estás de acuerdo con estas observaciones?

R.: Pero ¡por supuesto! La autoridad, esa cosa declamada, estéril y peligrosa, me rompe los ovarios (para decirlo finamente). Por eso la cuestiono cada vez que puedo, y la ridiculizo a menudo, tratando de mostrar la enorme oquedad, el agujero, la ausencia que hay detrás de la máscara. Me sale solo, no es que me lo proponga: pertenece a mi modo de vivir.

P.: Existe en tus textos una multiplicidad de elementos que remiten al acto mismo de narrar y que a menudo se encuentran en el inicio de un fragmento textual (pienso por ejemplo en la casa como metáfora del libro y de la imaginación). ¿Qué sentido le das a este juego que nos invita a la reflexión?

R.: Creo (creo) que se trata de otra manera de mirar el texto. No es que yo piense en el lector cuando escribo. No escribo para el lector. No escribo para que me lean. Escribo para escribir. Pero en quien escribe subyace siempre quien lee. Y entonces yo le digo a ese alguien “¡cuidado!, no te lo creas, esto es mentira; pero ¡cuidado otra vez! Porque la madre de esta mentira es la verdad, y es una madre exigente”. Por eso a menudo digo (escribo) “mirá lo que te voy a contar, ché”.

P.: A veces tus relatos adoptan la apariencia formal de una autobiografía de un varón (las memorias del doctor Sessler, la vida cotidiana del-la protagonista de *Doquier*, la experiencia de Albert-George Ruthelmeyer, etc.). Incluso en *Trafalgar*, apareces para decirle que vas a reescribirle sus memorias (a Trafalgar, sin embargo, solo le gustan las *Memorias de una princesa rusa...*). ¿Te aburrías de que las vidas de las mujeres siempre fueran escritas por varones y que escasamente se hiciera el contrario?

R.: Y, sí, por supuesto. Además siempre me ha parecido que los varones saben poco de las mujeres. No es culpa de ellos, pobrecitos: están llenos de prejuicios y frases hechas porque eso es lo que la sociedad falocéntrica les presta. No estoy diciendo que toooodooooos los varones son machista e ignorantes etc., pero cuando se trata de contar vidas de mujeres si bien hay quienes lo han hecho maravillosamente (pocos), en general meten la pata hasta la incordiera. Las mujeres somos la mitad de la humanidad...y somos las madres de la otra mitad. Sospecho entonces que nosotras los conocemos mejor a ellos de lo que ellos nos conocen a nosotras. Y además me gusta hablar por boca de un varón y meter (o no) la pata como ellos. Los veo, los oigo, puedo ponerlos por escrito.

La utopía de la escritura.

P.: No utilizaste a menudo la forma del diario aunque me acuerdo de un pequeño cuento comentado ya por Diana Paris que se titula “Querido querido diario”. Lo haces de una forma muy paródica desde la perspectiva subversiva de una niña. Esta niña comenta además que cuando quiere escribir, siempre hay alguien para molestarla. Para escribir, ¿necesitas un cuarto propio para tranquilidad y concentración?

R.: Necesito mi lugarcito, mi silla ergonómica, mi alfombra bajo los pies. Necesito estar tranquila y contenta, no tener frío, haber hecho la compra semanal en el supermercado, que la heladera esté llena, que haya huevos y manteca y verduras y caldo (hecho por mí en casa, jamás comprado). Necesito, como todos los que escriben, como todas, mi cuarto propio al que jamás cierro la puerta por si Goro me llama o quiere decirme algo. Necesito creer que voy a escribir algo genial (sé perfectamente que no, pero me engaño y eso me hace bien).

P.: En tus obras aparecen un sinnúmero de personajes militares, siempre en situaciones con mucho humor (a veces negro). Pienso por ejemplo en tus primeras obras como *Cuentos con soldados* y en un cuento que me ha gustado muchísimo (“el héroe, el mercader y la pecera”) en él, un personaje llamado el marechal Prez (un “revolucionario”) va a la casa del mercader en busca de un misterioso trofeo que es lo único que le puede satisfacer (y que resulta ser una mujer esclava que él ve como una sirena); en *Opus dos*, los arqueólogos encuentran un monumento fálico que consideran como “la sede del ejército” en una sociedad futura argentina en la que la intromisión cada vez más importante de los militares ha conducido a una destrucción del planeta... ¿Consideras que la lucha contra el militarismo supone una reflexión sobre la matriz patriarcal del poder? ¿Ser pacifista era difícil en un tiempo tan militarizado?

R.: ¡Ufa, sí! Creo que los milicos no sirven para nada en ninguna parte y en ningún tiempo. Desprecio los uniformes, las castas, los tipos que se creen que pueden y deben mandonear a los demás. Los militares deben ser reemplazados por maestros. Nosotros tenemos una triste historia con respecto a militares. Sí, sí, ya sé, los héroes, la libertad, la independencia, las batallas, la gloria que supimos conseguir. Má, va fangulo. La paz, casa, comida, vestimenta, educación para todo el mundo y los milicos fuera, cuanto más lejos mejor. “Prefiero los caminos a las fronteras”, prefiero tiza y pizarrón antes que látigo y pistola.

P.: El harén del mercader que acabo de mencionar me recuerda los lugares donde “se entrena” a las mujeres en *Querido amigo*. En este universo, hay una economía patriarcal que rige de una manera increíblemente estricta la vida de los seres humanos y específicamente la de las mujeres. En qué medida se puede considerar como un recurso alegórico para hablar de problemas de nuestras sociedades?

R.: En toda medida. Porque en todo el mundo y en todo tiempo se ha entrenado a las mujeres para que sean instrumento de los varones. Por más o por menos, con dulzura o con tortura, las mujeres hemos sido y seguimos siendo, en el mejor de los casos ciudadanas de segunda, y en el peor, bueno, en el peor, echale una mirada al mundo musulmán en donde a una mujer violada la matan a pedradas mientras el violador se va con los amigos a tomar un café por ahí. No me hagas hablar de esto porque me pongo loca.

P.: En el cuento “Abecedario del Rif” (1968), embrión de otros mundos que inventaste, la persona que narra no tiene un género marcado y se enamora a la vez de una muchacha y de un muchacho. En otros de tus cuentos encontramos personajes sin sexo o con sexo que cambia (“23 escribas” (*Bajo las jubeas*) o “la vieja ruta del incienso” *Kalpa imperial*) y en *Doquier* el procedimiento se extiende en toda la novela. ¿Te gustaría comentar estas elecciones?

R.: La respuesta está implícita en lo que acabo de decir (escribir). Soy feminista. Creo que las mujeres y los varones somos iguales en la diferencia. ¿En qué se diferencian una mujer y un varón? En nada: somos iguales. En algunas cosas: nosotras tenemos vagina, ellos tienen pene. Qué suerte. Eso nos permite pasarla magníficamente y tener bebés. Nuestras glándulas endocrinas secretan ciertas sustancias. Las de ellos, otro tipo de sustancia. De nuevo: qué suerte, qué enorme suerte, qué bien distribuido está el mundo. Pero si yo escribo sobre alguien que es, ¿qué es?, varón quizá o quizá mujer. Bueno, no sé, y además no importa. Somos iguales y podemos amarnos. ¿qué más se puede pedir?

P.: Tu obra presenta a menudo sociedades esperpénticas que nos proporcionan un espejo deformado de mecanismos que operan en nuestra propia sociedad. Sin embargo siempre permanece un impulso utópico que se manifiesta por el humor, el arte, el lenguaje e incluso diría por medio de un personaje (pienso por ejemplo en *las señoras de la calle Brenner*). También noto esta persistencia de la esperanza en la presencia de ciertas flores y árboles en escenarios apocalípticos... ¿Siempre hay que preservar la esperanza?

R.: Siempre, por favor siempre. El mundo es absurdo, estúpido, cruel, monstruoso, lo que quieras, y yo al escribirlo acentúo esos aspectos. Pero no pierdo las esperanzas. Si las hubiera perdido, no escribiría, no habría tenido hijos, no seguiría viviendo.

P.: Existe una visión poética muy pronunciada en tus libros, y en el lenguaje. Tu poesía muy a menudo se inspira de lo más doméstico pero también se acerca a jugar con otros artes como la música y la pintura: en tu último libro aparece de manera muy clara. ¿Cuál es tu concepción de la poesía? ¿Pensaste alguna vez en publicar poesía en un poemario?

R.: Jamás. No escribí poesía nunca pero nunca. Ni siquiera a los dieciséis años cuando todo el mundo escribe poesía, generalmente a raíz de amores contrariados. No entiendo la poesía, no entiendo a los poetas. Tengo amigos y amigas poetas y me divierto burlándome de ellas y de ellos, siempre desde la simpatía y el cariño. Pero no escribo poesía, no leo poesía, no tengo nada que decir acerca de la poesía. Yo soy narradora. Me gusta escribir cosas que no les sucedieron jamás a gentes que no existieron nunca.

P.: En mi investigación intento poner de relieve la existencia de una genealogía de textos utópicos feministas que empiezan con Christine de Pizan, Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft... ¿Crees que en ciertos aspectos tu obra presenta un impulso utópico parecido? Pienso por ejemplo en el hecho de que algunos de tus personajes puedan vivir sin que sin las limitaciones asignadas a un sexo u otro...

R.: Ya te dije: soy feminista. He escrito, hablado en público, enseñado, he hecho de todo con conciencia de género. Hago lo que puedo desde donde puedo. No puedo subirme a un cajón de frutas vacío en la plaza de Mayo para arengar a las multitudes. Pero puedo escribirles a mis oprimidas hermanas y a mis queridos hermanos, y eso hago.

[...] Gracias por todo y buenas noches.

- ANNEXE 3 -

*Conférence d'A. Gorodischer à la convention internationale de SF
(Bruxelles, novembre 1978, retranscription effectuée par Bernard Goorden).*

Lorsque nous, les femmes, écrivons de la SF, nous sommes meilleures que les hommes.

Que les femmes écrivent de la SF beaucoup mieux que les hommes, ce n'est pas totalement vrai. Mais parmi les mille et une choses qui m'intéressent en ce monde, il y en a deux qui non seulement m'intéressent, mais qui m'attirent, me passionnent: d'une part, la SF; de l'autre, la condition de la femme. Vous comprenez à présent pourquoi je n'ai pas pu m'empêcher de dire, d'affirmer presque, comme s'il s'agissait d'un dogme que, lorsque nous, les femmes, écrivons de la SF, nous le faisons beaucoup mieux que les hommes. Ce sont mes intérêts et mes passions qui parlent. Ma raison, mes modestes connaissances, mes lectures, m'apprennent que des femmes ont écrit des romans et des nouvelles de SF superbes, que des hommes ont écrit des romans et des nouvelles de SF non moins superbes, et que tant des femmes que des hommes n'ont fait que rédiger péniblement, artificiellement, des choses relevant de la SF et vraiment effreuses, d'un niveau esthétique très pauvre.

Mais. Oui, il y a toujours un "mais". Si nous cherchons soigneusement, nous trouverons le "mais" partout. Et quelle chance! Je crois que si nous n'avions pas de "mais", nous n'aurions pas non plus de littérature - une étude sur la valeur culturelle de la conjonction marquant l'opposition nous fait défaut -. Mais l'on pourrait signaler quelques détails relatifs à la SF féminine, si je peux la qualifier ainsi et la distinguer au sein du courant général de la SF, et les détails en question méritent d'être examinés de tout près.

Nous savons aujourd'hui, et si nous ne le savons pas c'est parce que nous nous refusons à l'accepter, que les femmes ne sont pas éloignées des hommes et isolées au sein d'un univers masculin à la suite de conditions naturelles ou en vertu d'une mythique "nature féminine", mais à la suite de situations, de conditionnements culturels.

Ces conditionnements dont, rassurez-vous, je ne ferai ici ni l'histoire ni l'analyse, soulignent, avec force de loi naturelle, que le dehors appartient aux hommes et le dedans aux femmes; que la femme représente la passivité, donc la faiblesse, et l'homme l'activité, donc la force; que les femmes sont douces et les hommes forts et durs; que les femmes, émotives, expriment, extériorisent, fût-ce bruyamment, leurs émotions et que les hommes, rationnels, les dissimulent derrière un masque inaltérable.

Bref, les hommes jouent le rôle du rocher de Gibraltar, et les femmes sont confinées à celui d'un être amiboïde.

En outre, tout cela peut se résumer à un seul mot: limites. Les limites que l'on nous a imposées - avec notre complicité, car il est beaucoup plus facile de se soumettre et de laisser les autres s'occuper de notre bien-être que prendre les rênes de notre vie et en faire ou essayer d'en faire ce qu'on veut -, ces limites donc ont revêtu des aspects différents, selon l'époque et le lieu, mais elles sont toujours là et le ghetto féminin subsiste, encore une fois avec notre complicité.

Mais si les limites emprisonnent, elles éveillent également l'envie, le besoin de leur échapper. Et je crois que les femmes ont su trouver, toujours et partout, les ressources nécessaires pour franchir les limites.

Eve a mordu à belles dents dans le fruit de l'arbre de la Connaissance: le pauvre Adam n'en voulait rien savoir. Peut-être le serpent avait-il raison et sommes-nous semblables aux dieux dans la mesure où nous pouvons distinguer le bien du mal et, dans cette mesure, le péché originel résiderait dans la faiblesse de plaider coupable et non pas dans l'acquisition de la connaissance. Nous n'habitons plus le jardin de l'Éden et on nous a mis dans le crâne que la faute en incombe à Eve, mais lorsque c'est un homme qui dérobe le feu céleste, on lui voue un culte et il devient Prométhée, c'est-à-dire un héros digne d'admiration.

Les femmes ont entrepris un travail de sape, parfois en cachette, parfois ouvertement; tantôt en manœuvrant en coulisses, tantôt en œuvrant comme des femmes puissantes et fortes, que le monde regarde comme des exceptions et dont l'Histoire se moque souvent; elles ont quelquefois emprunté la voie de la folie, quelquefois celles de la littérature, des arts, de la religion ou de l'abnégation, car toutes les autres étaient obstruées pour elles.

Si le rôle passif, borné, immobile, immanent, des femmes est difficile à jouer, celui des hommes ne l'est pas moins. Jouer pendant toute sa vie le rôle d'un rocher alors qu'on n'est qu'un être humain, à la fois dur et tendre, bon et méchant, grand et petit, intelligent et bête, fier et humble, ambitieux et modeste, courageux et lâche, ce doit être très pénible, et les hommes ne sont pas moins amputés que les femmes.

Fidèles à leur rôle, les hommes ont organisé le monde et y ont occupé des fonctions de roi; ils ont construit des villes, ont mis sur pied des armées, ont imaginé les cosmogonies, ont fait la guerre, ont composé les symphonies, ont découvert des mondes insoupçonnés, ont érigé le tour de Babel et l'Empire State Building, et ils ont jeté les fondations de systèmes philosophiques, mathématiques, scientifiques, ... Et, un jour, ils sont partis pour un univers infini.

Et les femmes? Elles ont accouché des enfants, ont fait la cuisine, ont labouré la terre à côté.

C.1.

té de leurs compagnons, ont élevé leurs fils et leurs filles selon des règles tout à fait différentes, ont assumé le rôle de secrétaire, de vendeuse ou de servante; elles ont passé leur vie dans le gynécée ou le harem ou le bordel, ou le slum, dans la maisonnette de banlieue ou dans le bidonville, à travailler la journée entière ou la double journée, à se bichonner et se coiffer s'il y avait de l'argent, à être agréables, à feindre d'accepter les lois des hommes et à se moquer des lois des hommes. Mais elles ont acquis la conviction que l'univers infini leur appartenait aussi bien qu'aux hommes. Et elles ont fini par se mettre à sa recherche. Tardivement, comme d'habitude.

La SF a été fort longtemps une littérature faite par les hommes et pour les hommes: le maître du monde s'adressait à ses semblables et il leur vantait les aventures, la liberté, la fierté, le courage, la technique, la force, le soif de conquête et de pouvoir -c'est-à-dire la guerre-, et les garçons et les hommes aimaient tout cela, car c'était terrain connu, familier. Et si des femmes intervenaient dans ces récits, elles étaient blondes ou brunes ou rousses, jeunes, belles, vulnérables, accessoires, et elles ne faisaient que hurler de terreur ou demander des explications sur le fonctionnement du vaisseau interstellaire ou sur l'histoire du monde funfun de la galaxie Zinzin.

J'ai dit "tardivement", oui, car la SF a changé de cap, et d'exceptionnelle mais encore larvaire, sous-littérature qu'elle était, elle est devenue quotidienne, adulte, une littérature à part entière, à laquelle les femmes ont pu accéder. J'ai dit "comme d'habitude", oui, car cela vaut pour toutes les activités humaines. Conduire une voiture? Étudier la médecine? Écrire de la SF? Si la mécanique, la médecine, la littérature sont exceptionnelles, nouvelles, si elles participent de la magie et du danger, elles constituent une chasse gardée. Ce n'est que lorsqu'elles deviennent banales, lorsque les voitures fourmillent dans les rues, lorsque l'art et la technique pour soigner les malades sont à portée de tous, lorsque la livre est devenu un objet commun, que les femmes obtiennent leur permis de chasse. Et lorsqu'elles sont entrées dans le clic de la SF, elles ont dit: "J'ai trouvé mon pays natal" ou "Le sol est devenu ferme sous mes pieds".

Pour les hommes, même lorsque le terme n'était pas dans une impasse, la SF a toujours été plus qu'une école, plus qu'un genre, plus qu'une tendance littéraire, à savoir une attitude créative -comme le surréalisme ou le romantisme, ou n'importe quelle autre façon de regarder le monde-. Pour les femmes, elle a été un outil pour saper les murs, pour renverser les barrières.

"Mon pays natal", "Le sol est devenu ferme", pourquoi ont-elles dit cela? Pourquoi cette nostalgie d'un paradis perdu, retrouvé dans la SF? Parce que les femmes n'ont pas leur place dans un univers d'hommes, le dedans n'étant pas une place mais une obligation, et elles ont par conséquent toujours cherché le pays natal: la SF constituerait donc un de leurs pays natus, qu'elles assimileraient non à un trou où elles pourraient se terrer, chercher refuge et tout ignorer, mais où elles pourraient au contraire rechercher une réalité plus saine que celle qui les entoure en les emprisonnant, qu'elles connaissent et qu'elles sont obligées de vivre, de supporter, de souffrir.

En outre, enfermées dans le royaume du dedans, elles découvrent qu'en écrivant de la SF, elles peuvent enfin DONNER. On écrit pour DONNER -ou on devrait écrire pour DONNER-, pas pour MONTRER; et les hommes, dans le domaine du dehors, ont l'habitude de MONTRER parce qu'au dehors ils ont toujours eu besoin d'une façade, tandis que les femmes peuvent s'en passer sans effort. Hanneberg parle d'une "pudeur masculine" qui l'a empêchée de s'identifier à ses personnages et, simultanément, elle avoue qu'elle "DONNE certains événements de sa vie" dans ses romans.

Nous appartenons au monde du dedans, les femmes appartiennent à ce monde renfermé, non pas à cause de leur "nature féminine", mais parce qu'on leur a imposé ce royaume fortifié: la logique, masculine, ne leur permettrait jamais de s'en échapper. Et elles s'en échappent non pas au terme d'une évasion, je le répète, mais d'un abordage d'un monde étranger et hostile, elles s'en échappent en utilisant la SF. Selon Donoghue, Le Guin écrit par exemple des histoires illogiques et elle peut écrire -elle la découvre lorsqu'elle est encore une petite fille- "des histoires parfaitement arbitraires sans plus de mise en garde et d'explication que les seules nécessités de l'évidence".

La libération ne réside bien évidemment pas dans le monde connu -peut-être y arrivera-t-on dans le monde connu d'ici quelques années ou quelques siècles- mais dans le monde inconnu. Et l'inconnu, c'est la SF, où il n'y a pas de limites.

Et si les femmes supportent effectivement un très lourd fardeau, à savoir qu'on les a stéréotypées comme étant "passives", il faut songer que cet objet passif qu'elles ont fini par devenir est particulièrement apte à fonctionner comme témoin. Certes, on parle de "témoin" et on pense aussitôt à la narration réaliste.

Et ici je fais une digression, si vous le permettez. Je crois que je ne connais pas de littérature plus réaliste que la SF. Mais, à vrai dire, j'avoue que je n'ai jamais compris cette division entre littérature réaliste et littérature fantastique. Il me semble, dans un certain sens, que toute la littérature, et plus spécifiquement, toute narration, est fantastique. Or je sais

C.2.

bien que toute la narration est réaliste: "tout est possible", a dit Henneberg; "tous les univers concevables existent", a dit Brown; "je ne peux pas travailler avec des gens qui dans une table ne voient qu'une table et dans un fromage ne voient qu'un fromage" a dit Bergman; "on agit selon des perceptions de la réalité et non pas selon la réalité", a dit Fishman. Oui, le fromage est la réalité, mais Tralfamadore est aussi la réalité, et Whiteaway est la réalité, et le "Land of the Great Horses" et l'Instrumentalité et Cougar Canyon. En fait, je crois que nos perceptions ne nous dévoilent pas -au contraire, elles nous cachent- une réalité impossible à supporter, et je crois que la parole, donc la littérature, le texte, est un des moyens dont nous nous servons pour y accéder sans déchirements de la conscience.

Et pour revenir aux femmes en tant que témoins, je pense qu'elles ont rempli leur rôle en étalant les sujets les plus cruels et les plus atroces, les plus dangereux, même les tabous, les angoisses, les épouvantes et les peurs de l'Humanité. Les hommes avaient déjà fait de même, bien sûr, et je ne parle pas seulement du sexe: Dieu, la mort, l'absurde, le néant, le vide; nous trouvons tout cela dans les œuvres des auteurs masculins. On aurait tendance à croire que les femmes, nouvelles venues sur le terrain de chasse si bien gardé jusqu'hier, vont agir comme leurs ancêtres lorsqu'elles faisaient leurs premières armes dans la littérature, la peinture ou l'apporte qu'elle disciplinent et qu'elles vont être craintives et conservatrices. Or, dans la narration de SF, elles ont agi autrement, peut-être parce que Joanna Russ n'habite pas le même monde que Madame de La Fayette, ni Sonya Dornen celui de Marguerite de Valois; peut-être que, bâillonnées pendant si longtemps, lorsqu'elles ont trouvé leur voix, elles ont éprouvé le besoin non de parler mais de crier à tue-tête.

Et puis cette question de la douceur des femmes: nous savons qu'il ne s'agit là que d'une légende. L'humour, beaucoup plus clairvoyant que la solennité ou même la psychanalyse, a maintes fois dépeint des femmes tyranniques et criardes, comiques précisément dans la mesure où elles ressemblent le mythe féminin. Il n'y a rien qui soit pur, ni dans la société ni dans la nature. La douceur n'est pas le monopole des femmes, ni la rudesse celui des hommes. Si l'agressivité féminine est mal vue hors des limites conventionnelles qui enserrant le dedans, elle peut bien s'exprimer dans le domaine de la SF, et nous y trouverons, écrite par les femmes, une véritable métaphysique de la peur, de la douleur, de l'injustice, de la vengeance.

Les femmes, auteurs de SF, savent sans difficulté l'expression de la cruauté, de la peur et de l'espoir, car elles ont été conditionnées à ne pas endiguer leurs émotions. Certes, cela ressemble moins à une limite qu'à une porte grande-ouverte. Mais n'oublions pas que les femmes habitent un monde masculin, où la maîtrise de l'émotivité est généralement synonyme d'équilibre et de pouvoir, potentiel ou réel. Or, on n'écrit pas avec la passion mais avec le souvenir de la passion. En bien, les femmes en gardent plus que les hommes et la SF est le dépositaire idéal.

Si la société, la culture, l'histoire, ont imposé aux femmes le dedans, si elles ont décrété, pour des raisons, à l'origine économiques et ensuite morales, que les femmes sont passives, douces, émotionnellement instables, elles, les femmes, ont découvert dans la SF un champ précieux, où tous ces désavantages deviennent avantages, et, lorsqu'elles ont du talent et qu'elles abordent le genre, elles sont mieux équipées que les hommes pour y déployer leur verve.

Elles ont des limites à franchir, elles marquent un genre littéraire, qui en a besoin, du côté actif, dur, agressif, de leur personnalité; elles sont les témoins insatisfaits d'une réalité qui reste encore étrangère aux désirs et aux nécessités féminins; elles trouvent dans la SF une issue faite à la mesure de leurs émotions et des souvenirs de leurs émotions.

Je ne saurais dire si, nanties de tous ces avantages, elles ont pu prendre le dessus ou sont en train de le prendre, car on ne peut à la fois être juge et partie. Mais je crois que, dans le panorama négatif de la condition féminine dictée par un monde masculin, les femmes ont trouvé quelques modalités favorables qui font d'elles des auteurs idéals de SF.

Je crois aussi, je veux le croire, qu'un jour nous n'aurons plus de raison de parler de la condition féminine, qu'il n'y aura plus de condition féminine et que nous parlerons seulement de conditions humaines. Alors, une conférence comme celle-ci n'aura plus de sens ni de raison d'être.